Shakespeares Kleopatra

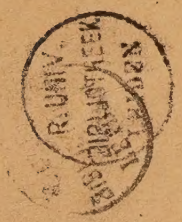
Ein Entwurf ihrer Problemeinheit

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Felix Hillemann
aus Bremen



Marburg-Lahn (D 4) 1945

Als Dissertation angenommen am 11. 9. 1939
Berichterstatter: Prof. Dr. Deutschbein
Tag der mündlichen Prüfung: 11. 9. 1939

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät

Inhaltsübersicht

Vorwort 1

Kapitel 1. Antonius und Kleopatra als historisches Problem . . . . . 2—9

Kapitel 2. Forschungskritische Vorbemerkungen . . . 10—12

Kapitel 3. Kleopatra — ein aequivokes Phänomen . . 13—24

Kapitel 4. Die einheitliche Grundbezogenheit der Ich-weltsphäre bei Kleopatra . . . . . 25—40

a) Kleopatras Daseinshöhepunkt.
b) Kleopatras Daseinsnullpunkt.
c) Kleopatras absoluter Daseinstiefpunkt.
d) Kleopatras entscheidende Daseinskrise.

Kapitel 5. Kleopatra als ein Problem der Steigerung und Individuation . . . . . 41—49

Kapitel 6. Sein, Soll und Zeit . . . . . 50—56

Kapitel 7. Zusammenfassung und Schluß . . . . . 57—59

Benutzte Literatur

The Arden Shakespeare, General Editors: W. J. Craig and R. H. Case.

Die Zitate und Versnumerierung beziehen sich auf diese Arden-Edition: Antony and Cleopatra ed. by R. H. Case.

Adler, F., Das Verhältnis von Shakespeare's Antony and Cleopatra zu Plutarch's Biographie des Antonius. Shakespeare-Jahrbuch (abgek. Sh.-Jb.) XXXI, 1895.

Binder, R., Der dramatische Rhythmus in Shakespeares Antonius und Cleopatra. Englandstudien, Heft 1. Würzburg 1939.

Bradley, A. C., Shakespeare's Antony and Cleopatra. The Quarterly Review. London, April 1906.

Buck, E., Cleopatra, eine Charakterdeutung. Sh.-Jb. LXXIV, 1938.

Chambers, E. K., Shakespeare: A Survey. London 1925.

Clemen, W., Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk. Bonner Studien zur englischen Philologie. Heft 27. Bonn 1936.

Coleridge's Shakespearian Criticism. Ed. by Thomas Middleton Raysor. Vol. I. London 1930.

Daffner, H., Der Selbstmord bei Shakespeare. Sh.-Jb. LXIV, 1928.

Deutschbein, M., Das Wesen des Romantischen. Cöthen 1921.

—, Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. Leipzig 1936.

—, Shakespeare und das Wort, in: Festschrift zur zweiten Deutschen Shakespeare-Woche. Bochum 1937.

—, Die Tragik in Shakespeares Julius Caesar. Anglia LXII, 1938.

Dowden, E., Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art. London 1901.

Eisinger, F., Das Problem des Selbstmordes in der Literatur der englischen Renaissance. Diss. Freiburg i. Br. 1925.

Franz, W., Die Sprache Shakespeares in Vers und Prosa = Shakespeare-Grammatik. Halle/Saale 1939, [4].

Furness, H., A New Variorum Edition of Shakespeare. Ant. a. Cl. London Philadelphia 1907. Zitiert: N. V. E.

Galsworthy, J., The Creation of Character in Literature. Oxford 1931.

Gundolf, Fr., Shakespeares Antonius und Cleopatra. Sh.-Jb. LXII, 1926.

Heuer, H., Lebensgefühl und Wertwelt in Shakespeares Römerdramen, in: Zeitschr. f. neusprachl. Unterricht, XXXVII, 1938.

Hübscher, A., Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Euphorion XXII, 1922.

Knight, G. Wilson, The Imperial Theme. London 1931.

Lange, H., Der dämonische Byron. Diss. Marburg 1935.

Luce, A. H., The Countess of Pembroke's Antonie. Diss. Heidelberg 1897.

MacCallum, M. W., Shakespeare's Roman Plays and Their Background. London 1935, [3].

Middleton Murry, J., Shakespeare. London 1936.

Moeller, G. H., Die Auffassung der Cleopatra in der Tragödienliteratur der Romanischen und Germanischen Nationen. Diss. Freiburg i. Br., erschienen Ulm 1888.

Naujocks, E., Gestaltung und Auffassung des Todes bei Shakespeare Diss. Berlin 1916.

Plutarch's Lives of the Greeks and Romans by Sir Thomas North. Publ. by Basil Blackwell. Vol. VI, Oxford 1928.

Plutarch's Morals Transl. from the Greek by Several Hands. Vol. IV London 1718, [5].

Rehm, W., Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik = Dtsch. Vierteljschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. XIV, Halle/S. 1928.

Schirmer, W. F., Chaucer, Shakespeare und die Antike, in: Vorträge d. Bibliothek Warburg. Leipzig Berlin 1932.

Schmidt, A., Shakespeare-Lexikon. 2 Bde. Berlin 1902, [3]

Schücking, L. L., Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Leipzig 1932, [3].

Simpson, L., Shakespeare's Cleopatra. The Fortnightly Review, Vol. CXXIII, New Series 1928.

Spurgeon, C. F. E., Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge 1935.

Stoll, E. E., Cleopatra. The Modern Language Review XXIII, 1928.

Traub, W., Auffassung und Gestaltung der Cleopatra in der englischen Literatur. Würzburg 1938.

Tucker Brooke, C. F., Shakespeare's Plutarch, Vol. II: containing the main sources of Antony a. Cleopatra a. of Coriolanus. London 1909.

Vatke, Th., Shakespeares Antonius und Kleopatra und Plutarchs Biographie des Antonius. Sh.-Jb. III, 1868.

Walzel, O., Shakespeares dramatische Baukunst. Sh.-Jb. LII. 1916.

—, Gehalt und Gestalt. Berlin 1923.

Wilcox, J., Love in Antony and Cleopatra. Papers of the Michigan Academy of Science. Vol. XXI, 1936.

The Cambridge Ancient History, Vol. X, Cambridge 1934.

v. Domaszewski, A., Geschichte der Römischen Kaiser, I. Leipzig 1909.

Görlitz, W., Kleopatra. Bildnis einer dämonischen Frau 1936.

Immisch, O., Zum antiken Herrscherkult, in: Das Erbe der Alten. H. XX, Leipzig 1931.

Kolbe, W., Von der Republik zur Monarchie, in: Das Erbe der Alten. H. XX, Leipzig 1931.

Kromayer, J., Die Vorgeschichte des Krieges von Actium. Hermes XXXIII, 1898.

—, Der Feldzug von Actium und der sogenannte Verrat der Cleopatra. Hermes XXXIV, 1899.

—, Actium. Ein Epilog. Hermes LXVIII, 1933.

Otto, W. F., Dionysos. Mythos und Kultus. Frankfurt a. M. 1933.

Plutarchi Vitae Parallelae, ed. Cl. Lindskog et K. Ziegler III 1, Leipzig 1915.

Ross Taylor, L., The Divinity of the Roman Emperor. Middletown (Connecticut) 1931.

Spiegelberg, W., Weshalb wählte Kleopatra den Tod durch Schlangenbiß? S. B. d. Bayr. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1925, 2. Abhdlg.

Strack, M. L., Kleopatra. Historische Zeitschr. CXV, 1916.

Dilthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung. 1921, [7].

Jaspers, K., Psychologie der Weltanschauungen. Berlin 1925, [3].

—, Philosophie. III. Bd. Metaphysik. Berlin 1932.

Kierkegaard, S., Gesammelte Werke. E. Diederichs, Jena 1909 ff.

Tillich, P., Das Dämonische. Tübingen 1926.

Wundt, M., Shakespeare in der deutschen Philosophie. Festvortrag. Sh.-Jb. LXX, 1934.

—, Ewigkeit und Endlichkeit. Grundzüge der Wesenlehre. Stuttgart 1937.

Ziegler, L., Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig 1902.

Vorwort

Als Shakespeare im Jahre 1607 sein großes Barockdrama ‚Antony and Cleopatra' vollendete, hatten bereits zahlreiche Dichter im 16. Jahrhundert das Kleopatraproblem behandelt (als erster Spinello 1540), und nach der im Jahre 1888 erschienenen Dissertation von G. H. Moeller über „Die Auffassung der Cleopatra in der Tragödienliteratur der Romanischen und Germanischen Nationen" (Freiburg i. Br.) lassen sich noch mindestens 30 weitere Kleopatradichter nach Shakespeare namhaft machen (S. 3 f.). Aber von der ersten dramatischen Gestaltung an bis zu B. Shaws Bestreben „Besser als Shakespeare" mit seinem Drama ‚Caesar and Cleopatra' hat keine Kleopatra einen solchen Reiz und Zauber ausgeübt wie die Shakespeares und zwar zum guten Teil gerade wegen ihrer dämonischen Rätselhaftigkeit und Doppelpründigkeit — Eigenschaften, die sich jeder in erster Linie mit Kleopatra verknüpft denkt. Und wer sich etwa in der wissenschaftlichen Literatur Auskunft zu holen sucht, in welchem Sinne Shakespeares Kleopatra *eigentlich zu verstehen* sei, der wird durch eine Fülle von Auslegungsmöglichkeiten überrascht, und es bleibt am Ende doch für ihn bestehen, was er gerade aufzuheben wünscht: Kleopatras dämonische Undurchsichtigkeit. Die Frage, die sich aus dieser Situation vornehmlich ergibt, ist die: auf welche Weise kann Kleopatra für uns überhaupt erst »*wirklich*« werden? Als wir zunächst versuchten, eine Antwort auf diese Frage unter Zugrundelegung des Dämonischen zu finden, wie es von Goethe, Kierkegaard, R. Otto und P. Tillich empfunden und aufgefaßt worden ist, zeigte sich, daß damit eine zu enge Untersuchungsbasis als Ausgangspunkt gewählt war, um die auftauchenden Probleme *ihrem Wesen nach* in ihrer dialektischen Struktur aufdecken und in ihrer Beziehung zueinander festhalten zu können. Das gelang vielmehr erst im Zusammenhang mit einem allgemeineren Problemkreis.

In einer einleitenden historischen Skizze, die zugleich charakteristische Parallelen zu Shakespeare erkennen läßt, soll kurz darauf eingegangen werden, welche Schwierigkeiten sich der Geschichtsforschung in den Weg stellen bei dem Versuch, ihrerseits die historische Kleopatra zu entwerfen, wie sie eigentlich gewesen.

Erstes Kapitel

Antonius und Kleopatra als historisches Problem

Der Historiker, der — nach kritischem Einblick in die geschichtliche Ueberlieferung — seine vornehmste Aufgabe darin sieht, das Chaos des Verflossenen in lebendiger Gestalt zu prägen, scheitert in echtem Sinne bei dem Versuch, die Ursachen des historischen Prozesses vom Untergange des Antonius und der Kleopatra durchsichtig zu gestalten: die „Totalwirkung" — nach Goethe wesentlicher Ausweis des Dämonischen [1] — ist der Abschluß des politischen Hellenismus durch den Sieg Oktavians. Aber ein klarer Durchblick in Richtung auf die einzelnen Ursachen, die sich zu jener Totalwirkung verdichteten, bleibt verhüllt, weil objektive primäre Quellen über diesen Zeitabschnitt nicht vorhanden sind. Daher kann eine der neuesten und besten Darstellungen dieser Epoche die Problematik um Antonius und Kleopatra einleiten mit dem lapidaren Satz: "The true story of Antony and Cleopatra is largely lost." [2] Der zeitgenössische literarische Niederschlag, von der Parteien Haß und Gunst verzerrt, trotzt hartnäckig einer objektiven Analyse: "... it is unlikely that the inner history and exact truth of the important period lying between 37 and 30 will ever be discovered, because the facts have been obscured and distorted by the propaganda of both sides, propaganda which has survived (and still defies complete analysis) in our sources." [3] Und so wiederholt sich bei Versuchen, die historische Kleopatra als eine Einheit an den Tag zu heben, was den Anglisten in Bezug auf Shakespeares Kleopatra wohl vertraut ist als die Heterogeneität der einzelnen Lösungsmöglichkeiten.

Das uns in Fleisch und Blut übergegangene Bild von Antonius und Kleopatra geht in letzter Linie zurück auf die Vita Antonii des 'Grave Learned Philosopher & Historiographer, Plutarke of Chaeronea' (North), der erst zwei Generationen nach dem Abschluß des im Thema stehenden historischen Geschehens geboren wurde und seine Biographie mit Anekdoten und Vermutungen vom Hörensagen versah.[4] Diese Quelle wurde im eigentlich geschichtlichen Sinne be-

1) S. K. Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen, 1925[3], S. 194.
2) The Cambridge Ancient History X, 1934, S. 31.
3) Dortselbst, S. 90.
4) So leitet beispielsweise Plutarch seinen Bericht über die in der Forschung oft diskutierte Frage der Art des Todes der Kleopatra mit den Worten ein: „Man erzählt nun ... Andere erzählen ... es wird auch erzählt" (Kap. 86).

deutsam durch die Wirkung der englischen Sekundärversion des North auf Shakespeare, der, auf Grund seiner inneren Verwandtschaft während der Barockperiode mit dem weltanschaulichen Hintergrund dieser Lebensbeschreibung, durch sie den äußeren Anlaß fand für die Stiftung einer großen Weltanschauungstragödie.[5]

Andererseits wurde Plutarch ein Ausgangspunkt für den Geschichtsforscher, der — in dem Bestreben, dem historischen Geschehen, „wie es eigentlich gewesen", sich zu nähern — dem Spiel der Dämonen, das Plutarch episch schildert und Shakespeare dramatisch gestaltet, skeptisch gegenübersteht. Jedoch, die in der Ueberlieferung gründende unlösbare Dialektik, verbunden mit der Frage, aus welcher der Quellen das historische Geschehen am echtesten zu entnehmen ist, lassen dem Historiker einen breiten Spielraum offen für seine Gestaltung, die in hohem Maße abhängig ist von der persönlichen Art, in der er die einzelnen Momente als bedeutsam oder unbedeutsam sondert und verknüpft.

Und so lassen sich in der Forschung über das Problem des Verhältnisses von Antonius und Kleopatra zwei Grundrichtungen ausweisen, eine mehr rationale und eine betont irrationale, je nachdem, auf welche Kräfte, die sich zu Ursache und Wirkung verdichteten, das entscheidende Gewicht gelegt wird. So kommt Kromayer speziell für die epochemachende Schlacht von Aktium zu dem Ergebnis, „daß das, was früher Willkür, wohl gar romantische Grille und dämonischer weiblicher Einfluß schien, in Wirklichkeit eiserner Zwang gewesen ist" [6], und ein anderer Forscher äußert sich über den Grund, der Antonius veranlaßte, Kleopatra zu heiraten, wie folgt: „Aus kluger Berechnung hat er den Bund mit der Königin von Aegypten geschlossen, denn er wußte, daß er in dem Kampf, den er kommen sah, nur siegen konnte, wenn es ihm gelang, alle lebendigen Kräfte des Ostens in den Dienst seiner Sache zu stellen." [7] Gegen diese rein rationale Betrachtungsweise der Gründe, die Antonius zur Heirat mit Kleopatra veranlaßten, nimmt The Cambr. Anc. Hist. entschieden Stellung: "But his marriage had no connection with this scheme

5) Vgl. M. Deutschbein, Macbeth, Kap. II und Tucker Brooke, Shakespeare's Plutarch S. XIII f.: "The lives (i. e. Pl.'s Biographien) are pervaded by a note of grave fatalism, which constitutes the very essence of tragedy ... Brutus and Antonius are distinctly represented as the victims of Fate, against which their struggles, however heroic, can avail them nothing." S. auch S. 5 f, Anm. 18.

6) J. Kromayer, Der Feldzug von Actium und der sogenannte Verrat der Kleopatra. Hermes 1899, S. 8; ders., Forschungen zur Gesch. des II. Triumvirats, Hermes 1898, S. 68 f. — Neuerdings bekennt sich Kr. ausdrücklich gegenüber der Kritisierung seiner Deutung durch den englischen Althistoriker Tarn zu seiner 1898 durchgeführten Analyse. (Vgl. Actium. Ein Epilog. Hermes 1933.)

7) W. Kolbe, Von der Republik zur Monarchie, 1931, S. 39.

of conquest; and the modern belief that he married her for her money is certainly untrue. Had it been money, he had only to raise his hand and she was dethroned and Egypt and the money his, amid Roman applause; he could not do it, because he had fallen in love with her. For this he married her." [8] Ob militärische Unterstützung und Geld, ob Liebe als Grund — oder beides zusammen —, ein Historiker der Ptolemäerzeit, der besonders Kleopatra von der Perspektive der ptolemäischen Machtpolitik zu deuten versucht, bezeichnet den Schritt des Antonius, sein Schicksal mit dem der Kleopatra zu verbinden, wodurch er zweifellos seine Trümpfe in Rom verlor, als „das psychologische Rätsel", das auch historisch nicht zu fassen sei.[9]

Und es ergibt sich — rein geschichtlich betrachtet — eine durch keine Dialektik aufzulösende „Totalwirkung", die den Bund des Römers mit der Ptolemäerin dämonisch macht: ein Mann, der zwei Frauen geheiratet hatte, die ihm ergeben waren (Fulvia und Oktavia), folgt einer dritten Frau, die ihn nach allem, was historisch auszumachen ist, wahrscheinlich nie geliebt hat, bis in seinen Untergang hinein.[10] Warum? "his was a nature which no woman could hold unless she had something of the devil in her."[11]

Allgemeine Uebereinstimmung aber herrscht in der Forschung darüber, daß das Plutarchsche Kleopatrabild keinen Anspruch auf Objektivität erheben kann. Kleopatra war nicht, wie Plutarch es will, vom Dämon der Liebe gepackt: "perhaps she did love him dead whom she had never loved living".[12] Sie war vielmehr, in dem Bestreben, eine neue Epoche ptolemäischer Machtpolitik einzuleiten, ergriffen von dem Dämon des politischen Ehrgeizes.[13] Da dementsprechend Antonius ihr nur das Instrument zur Erreichung ihres politischen Zieles war, so wird damit eine noch weit verbreitete Ansicht illusorisch [14]). Aber sie hat ihn nicht vor Aktium verraten, da sie

8) X, 66.
9) Max L. Strack, Kleopatra. Hist. Ztschr., Bd. 115, 1916, S. 491.
10) Cambr. Anc. Hist. X S. 66.
11) Dorts. S. 55.
12) Dorts. S. 110 u. S. 35: "she was to be a loyal wife to Antony, though certainly she did not love him; perhaps she never loved any man".
13) Dorts. S. 35: "For the key-note of her character was not sex at all, but ambition — an ambition surpassing that of any other princess of her ambitious Macedonian race; and the essence of her nature was the combination of the charm of a woman with the brain of a man, both remorselessly bent to the pursuit of that one object, power."
14) Dorts. S. 66: Kleopatra "whose only devotion to him was as the instrument of her ambition". Ein interessanter Versuch, das Verhältnis zwischen Antonius und Kleopatra psychologisch-historisch zu deuten, liegt vor bei A. v. Domaszewski, Geschichte d. Röm. Kaiser, Bd. I, Leipzig 1909. „Kleopatra, die als kleine Königin Ägyptens vor jedem Befehl aus Rom gezittert hatte, fühlte jetzt die Macht in sich, durch diesen Mann eine

etwa „seinen Untergang vollständig machen wollte", wie Plutarch berichtet (Kap. 66 u. 63); war es doch ihre eigene Sache, die auf dem Spiele stand (Oktavian hatte nur ihr, nicht aber Antonius den Krieg erklärt!).[15] Diese Wandlung in der Auffassung wird summarisch wiedergegeben durch den Satz: „was das Weib Kleopatra verliert, gewinnt die Königin".[16]

Die Größe Kleopatras als Königin kommt nach einer Mitteilung des Aegyptologen Spiegelberg schon rein äußerlich durch die Art ihres Todes zum Ausdruck. Kleopatras Tod durch das heilige Tier des Sonnengottes, die Uraeusschlange, die in naher Beziehung zu den irdischen Vertretern des Sonnengottes steht, bedeutet Kleopatras Apotheose durch den in der Schlange inkarnierten Gott: „dieser Schlangentod stellte Aegypten und der ganzen Welt noch einmal die Göttlichkeit des ägyptischen Königtums ergreifend und groß vor Augen".[17] Diese auftauchenden überindividuellen Kräfte weisen unsere historische Skizze allgemein hin auf die »Welt«, die den barocken Hellenismus konstituiert und von Shakespeare in genialer Schau in seinem Drama verdichtet wurde.[18]

Welt zu beherrschen. Antonius hatte erst am Nil gelernt, was Herrschaft war, was ihr Gebrauch, wo Millionen seit Jahrtausenden den Zweck ihres Lebens darin fanden, ein Menschenpaar anbetend über sich zu erheben" Dorts. S. 105.

15) Dorts. S. 107: "The stories of Cleopatra's attempted treachery to him (what was there to betray?) are all demonstrably untrue." Der schon zitierte antike Kriegshistoriker Kromayer kommt unter Zugrundelegung des Dionschen Berichtes für die Schlacht bei Aktium zu dem Ergebnis: Alle Tatsachen sprächen dagegen, daß Antonius sich überhaupt Hoffnung auf einen Sieg machen konnte; deshalb haben er und Kleopatra den Plan gehabt, das offene Meer zu gewinnen, um nach Ägypten durchzubrechen. Hermes 1899, S. 32 ff.

16) Max L. Strack, a. a. O. S. 494.

17) Kleopatra „wählte nicht den leichtesten sondern den heiligsten Tod, der sie nach ägyptischem Glauben zu den Göttern erhob". W. Spiegelberg, Weshalb wählte Kleopatra den Tod durch Schlangenbiß? S. B. d. Bayr. Akad. d. Wiss. Phil. hist. Kl. 1925, 2. Abhdlg., S. 5. Die Cambr. Anc. Hist. schließt sich dieser Auffassung an (S. 110 f.) und betont ausdrücklich, Spiegelbergs "explanation is unaffected by E. Herrmann's criticism, Phil. Woch. 1931, col. 1100". Hier sei ein vorgreifender Hinweis auf Shakespeare gestattet: Während Plut. Vita Ant. Kap. 85 nur zu berichten weiß, daß Kleopatra „tot im königlichen Schmuck auf einem goldenen Bette" lag, erfährt Shakespeares Kleopatra durch ihre berühmte Totenrede gleichfalls eine Verklärung; vgl. M. Ellehauge: "Cleopatra's fine deathspeech, which many are agreed to call his greatest achievement as a creator of language from the point of view of sheer beauty." Engl. Stud., Bd. LXV, 1930/31, S. 210. Ähnlich neuerdings die ästhetische Interpretation bei J. Middleton Murry, Shakespeare, London 1936, S. 376 ff. Wie aber die Verklärung der Shakespeareschen Kleopatra in einem tieferen Sinne zu verstehen ist, wird der Hauptabschnitt der Arbeit auszuweisen versuchen.

18) Über diese eigentümlichen Zusammenhänge vgl. A. Hübscher,

Der elementare Hintergrund des Hellenismus ist der völlige Aufbruch des von Anbeginn im Griechentum herrschenden Kampfes zwischen monistischen und dualistischen Konzeptionen zum konkreten Dualismus.[19] Eigenmächtig zerstörten Alexander und die Diadochen staatliche Systeme, bestehende Werte und schlugen rücksichtslos alles nach ihrem eigenen Willen zurecht. Das Leben der Menschen war dauernd in Gefahr, von neu heranstürmenden Kräften in seinem geordneten Gefüge überrannt zu werden.[20] Dadurch „gewann einerseits die Idee die Oberhand, das ganze Weltregiment sei nur das launische Spiel einer Gottheit, die in der Tyche ihre Verkörperung fand"[21], andererseits brach sich die Ueberzeugung Bahn, alles Geschehen werde „nach starrer Naturnotwendigkeit" vollstreckt, der Mensch könne nicht anders handeln, als es ihm im vorhinein durch eine dunkle Schicksalsmacht prädestiniert sei: „Menschenhandeln und Weltgeschehen ist unabänderlich gebunden an das Verhängnis, das alles zugleich beherrscht."[22] Vor diesem Hintergrunde taucht am Ende der Epoche des politischen Hellenismus, in dem sich der größte Kultursynkretismus zwischen Asien und Europa, der überhaupt erst das Christentum ermöglichte, vollzog, in Antonius und Oktavian eine Verdichtung der antithetischen Seins-

---

Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Euphorion XXIV, 1922, S. 535 f.: das Erlebnis eines harmonischen Zeitalters sei „zunächst und vor allem" einem harmonischen Geiste vorbehalten, dagegen antithetisches Erlebnis einem antithetischen Geiste. Und nach Hinweis auf den antithetischen Shakespeare fügt Hübscher den allgemeinen Satz an: „Ein sehr hohes (historisches) Gefühl für das Besondere des Fremden wie des Eigenen gab dem Barock wie keinem andern Stil die große Würde der Unfehlbarkeit."

19) Vgl. Nestle in Zellers Grundriß der Philosophie der Griechen, 1928, S. 22.

20) Shakespeare hat für diese Situation den prägnanten Ausdruck gefunden:

Ant. '(I) who
With half the bulk o'the world play'd as I pleased,
Making and marring fortunes.' (III, 11, 63 ff.)

21) Pauly-Wissowa R. E., Art. Heimarmene, Sp. 2627 f. P. Tillich spricht von der „halb-dämonischen Tyche der Spätantike". Das Dämonische, S. 33.

22) Pauly-Wissowa, s. Anm. 21. Vom Walten des Schicksals ist bei Shakespeare gerade Oktavian zutiefst überzeugt; so sieht er Antonius' Untergang als durch das Fatum vorherbestimmt an:

'that our stars,
Unreconciliable, should divide
Our equalness to this.' (V, 1, 46 ff.)

Es sei betont, daß Oktavian nicht erst durch Antonius' Untergang zu fatalistischer Weltschau geführt wird; so spricht er zu seiner geliebten, von Antonius im Stich gelassenen Schwester:

'let determined things to destiny
Hold unbewail'd their way.' (III, 6, 84 f.)

weisen dionysisch-apollinisch auf.[23] Die Geschichte lehrt, den Kampf zwischen Antonius und Oktavian über das rein machtpolitische Moment hinaus zu verstehen unter dem weltweiten Aspekt von Orient und Okzident: Antonius als „Adept des orientalischen Absolutismus" steht Oktavian gegenüber, dem „Vorkämpfer des römischen Wesens".[24]

Und so trat Antonius — auf wahrscheinliche Urheberschaft der Kleopatra hin — als herrscherliche Epiphanie des vorwiegend asiatisch-ägyptischen Dionysosgedankens auf und Kleopatra selbst als Göttin Selene.[25] Den Höhepunkt fand dieses Treiben in der großen alexandrinischen Götterinkarnation: Antonius, der Gott Dionysos-Osiris und Kleopatra, die Göttin Selene-Isis.[26] Und Plutarch prägte sogar den Begriff des dionysischen Lebensstiles auf Antonius, der deshalb der neue Dionysos genannt würde. Shakespeare fand dies in seiner vorliegenden Quelle wiedergegeben mit: "in the manner of his life he followed Bacchus: and therefore he was called the new Bacchus".[27] Und O. Immisch charakterisiert Antonius zusammenfassend folgendermaßen: „das ganze Leben wie ein Rausch, genial verschwenderisch und unbeherrscht in Leistung wie Genuß, ganz eigentlich dionysisch in Zecherlust und Schwelgerei, nicht ohne die eindrucksvollen Züge ritterlicher Romantik, der Freude am Phantastischen und einer erotischen Galanterie, die sich ebensosehr und gleichzeitig fürstlichen Frauengestalten zuwendet wie den gerade in Flor und Mode stehenden großen Courtisanen."[28] Echt dionysisch läßt sich Antonius von der launigen Tyche und dem Augenblick

23) Hervorgehoben sei, daß die Interpretation der Auffassung der Alten über das dionysische Phänomen in der historischen Forschung heute noch problematisch ist. Das ergibt sich auch aus der Arbeit von Walter F. Otto, Dionysos. Mythos und Kultus, 1933. Vor allem muß man sich hüten, die antike und die über die Romantik, vor allem aber die durch Fr. Nietzsche verbreiteten Vorstellungen zu identifizieren.

24) W. Kolbe, a. a. O. S. 39. Vgl. auch L. Ross Taylor: "He (Antonius-V.) desired to see himself sovereign of an empire whose capital had shifted from the Tiber to the Nile." The Divinity of the Roman Emperor. Middletown 1931, S. 125.

25) O. Immisch, Zum antiken Herrscherkult, S. 14 u. 16 ff.

26) Dorts. S. 20. L. Ross Taylor, S. 135: "More than his revels, his luxury, his subjection to Cleopatra, men emphasized his disregard for Roman tradition." Sh. stiftet bezeichnenderweise gleich in der Atmosphäre vermittelnden Einleitungsszene von 'Ant. a. Cleo.' in bezug auf die Aufgabe jedweder römischen Tradition durch den Römer d a s totale Bild:

Ant. 'Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the ranged empire fall!' (Vers 33 f.)

27) Plut. Vita Ant. Kap. 60: *Διονύσῳ κατὰ τὸν τοῦ βίου ζῆλον, ὥσπερ εἴρηται, Διόνυσος νέος προσαγορευόμενος.* — Plutarch's Lives of the Greeks and Romans: Sir Thomas North. Publ. by B. Blackwell, Oxford 1928, VI, 370.

28) a. a. O. S. 12.

treiben [29]; sein eigener Genius erliegt der Begegnung mit zwei stärkeren Naturen: Kleopatra und Oktavian.[30] Der apollinische Oktavian (Immisch) stellte in seiner klugen, kalt berechnenden Art dem dionysischen Unwesen in bewußter „Counterpropaganda", wie die angelsächsischen Gelehrten es bezeichnen, Apollo gegenüber, der „altgriechische(s) Wesen, den altgriechischen Sinn für heilige Bindung, geordnete Dauer" symbolisierte als „Hüter aller Klarheit und Gedankenstrenge" [31]

Und Kleopatra? Ihre innere Wahrheit liegt verborgen im Dunkel der Geschichte; ihr inneres Wollen ist und bleibt wegen der Unmöglichkeit, die von der Parteien Geist durchtränkten Quellen über die entscheidenden Jahre 37—30 v. Chr. zu analysieren, ein Rätsel.[32] Ueberliefert ist "the great prophecy of that nameless Greek, who foretold that after she had cast Rome down from heaven to earth she would then raise her up again from earth to heaven and inaugurate a golden age in which Asia and Europe should alike share".[33] Und tatsächlich: "a semi-religious Graeco-Asiatic crusade, this was what Rome feared, but we cannot say whether she considered it." [34]

Somit zeigt das Ergebnis der Geschichtsforschung eindeutig, daß die historische Kleopatra für uns im tieferen Sinne nicht »wirklich« ist, ja verschlossen bleiben muß; denn volle Existenz hat nur die historische Persönlichkeit für uns, die in ihrer inneren dialektischen Struktur durchsichtig gemacht und bestimmt werden kann.[35]

---

29) 'Be a child o'the time' — „sei ein Kind des gegenwärtigen Augenblicks" — sagt Sh.'s Antonius während der Trinkszene auf Pompejus' Galeere zu Oktavian, der jedoch — vortrefflich kontrastiert — entschieden seine Sobrietät bewahrt (II, 7, 98 ff.).

30) Antonius "was being driven on by two stronger natures, on the one side Cleopatra, on the other Octavian." Cambr. Anc. Hist. X, 77.

31) O. Jmmisch a. a. O. S. 12 u. 24. Einen entsprechenden Gegensatz von Ethos gegen Pathos enthüllt I. für Oktavians und Antons Redestil (S. 22): Oktavian als „Vertreter der knappen und sachlichen Schlichtheit der neuen Attiker, einer präzisen Eleganz, die das rechte Organ darstellt für einen ausgesprochenen, dabei aber keineswegs kalten und erkältenden Intellektualismus"; demgegenüber: „Antonius, offenbar in der Hauptsache ein Vertreter des hellenistischen Barockstils der sog. Asianer, bewegte sich in dessen pathetischen und unruhigen Formen, breit, figurenreich und zugleich nervös, voller Aufdringlichkeiten." (Eine Stilanalyse in Sh.'s Drama würde zu entsprechenden Gegenüberstellungen gelangen.)

32) "What she herself thought we may never discover." Cambr. Anc. Hist. X, 82.

33) Dorts. S. 82 f.

34) Dorts. S. 76.

35) „Jede (weltgeschichtliche — aus vorhergehendem Satz; V.) Figur, die gebraucht werden soll, muß erst in ihrer dialektischen Struktur durchsichtig werden, wodurch sie für den Gebrauch erst wird; sonst ist es

So aber wird die historische Kleopatra wegen ihrer Undurchsichtigkeit zu einem dämonischen Wesen [36] — hier setzt das höhere Recht des genialen Dichters ein, durch seine Art der Schau das Ungestaltete Gestalt werden zu lassen, denn

'imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.'

A. Mids. N.'s Dr. V, 1, 14 ff.

Es fragt sich jetzt, ob und wenn in welchem Sinne Shakespeares Kleopatra als bedeutsamste aller Kleopatradramatisierungen in ihren Grundbezügen eindeutig freigelegt werden kann.

---

nur ein Scherz, sie als Paradigma zu präsentieren." S. Kierkegaard, Ges. W. IV, 310, gesp. v. K.

36) Von dieser Perspektive geht der Versuch von W. Görlitz aus, ein Gesamtbild der Kleopatra zu wagen in Kleopatra. Bildnis einer dämonischen Frau, 1936. Jedoch — der Dämon rächte sich für seine Enthüllung: Kleopatra hebt sich von dem historischen Hintergrund viel zu klar ab, als daß die „Totalwirkung" den Eindruck doppelgründiger Dämonie hinterläßt.

Zweites Kapitel

Forschungskritische Vorbemerkungen

In einer berühmten Abhandlung am 12. April 1821 betont W. v. Humboldt nach der Aufdeckung der inneren Verwandtschaft zwischen Historiker und Dichter das Gemeinsame der historischen und künstlerischen Darstellung: „Die Grundlage von beiden ist das Erkennen der wahren Gestalt, das Herausfinden des Notwendigen, die Absonderung des Zufälligen".[1]

Es war Sinn und Aufgabe des ersten Kapitels, die Unmöglichkeit auszuweisen, die „wahre Gestalt" der historischen Kleopatra als lebendige Einheit aus ihrer geschichtlichen Situation heraus an den Tag zu heben, und es knüpft sich jetzt die Frage an, ob Shakespeares Kunstwerk Kleopatra den größten Vorzug eines Kunstwerkes in sich trägt, nämlich „*die in der wirklichen Erscheinung verdunkelte, innere Wahrheit der Gestalten offenbar zu machen*".[2] Wie steht es mit der inneren Wahrheit der Shakespeareschen Kleopatra?

Nach Auskunft der anglistischen Forschung ist die innere Wahrheit der Shakespeareschen Kleopatra identisch mit ihrer unendlich dialektischen Struktur, die sich so sehr in unlösbaren inneren Widersprüchen manifestiert, daß das zunächst liegende Kriterium der inneren Wahrheit eines Kunstwerkes, nämlich seine innere Einheit, Kleopatra völlig abgesprochen wird: „Die Cleopatra, die den Antonius, den Erben des Herkules, als Omphale die Spindel drehen läßt, ist für sich konzipiert, und die Cleopatra, die die Tragödie ihres Lebens nicht unwürdig zu Ende gehen lassen will, ist ebenfalls für sich gesehen." In den ersten drei Akten zeigt sich „Der ordinäre Urgrund ihres Wesens", ihr „Dirnenstolz" — kurz, sie ist eine ordinäre „*Liebeskünstlerin*". Dann tritt aber plötzlich am Ende des III. Aktes die höchst denkbare Wandlung ein: „die spätere Cleopatra eine Idealfigur wie die Imogen oder Desdemona".[3] Ob mit der Divergenz einer solchen Zweicharakteretheorie als Ergebnis einer Analyse „das Erkennen der wahren Gestalt" geschehen ist, sei zunächst dahingestellt.

---

1) Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers. Abhandlungen d. Berl. Akad. d. Wiss. 1820/21, Phil.-hist. Kl. S. 306 ff.

2) Dorts., gesp. v. V.

3) L. L. Schücking, Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1932, [8], S. 136, 122, 120 (Gesp. v. Sch.), 137.

Wie Delius für die beiden anderen Römerdramen, so hat F. Adler für 'Antony and Cleopatra' den Versuch unternommen, durch Vergleich von Plutarch-North und Shakespeares Abweichungen von seiner Quelle die Absicht des Dichters durchsichtig zu machen. Er spricht in seiner Dissertation von Kleopatra, „dieser kunstvollsten und genialsten aller Shakespeareschen Frauengestalten", die weder bei Aktium noch bei Alexandria Verrat übte und schließt mit der Feststellung: „Der Hauptunterschied liegt in der Charakteristik der Cleopatra, die Shakespeare weit edler gestaltet als Plutarch".[4] Dem steht ein neuerer Analysenversuch in derselben Richtung gegenüber von M. Ellehauge, der mit dem Ergebnis schließt, daß Shakespeare stark von Plutarch abweiche, weil seine Kleopatra "more treacherous than Plutarch's" sei.[5]

Die angezogenen Arbeiten sind deshalb von besonderem Wert, weil sie als Analysen eindeutig zeigen, daß in bezug auf vier entscheidende Beziehungen die Forschung zu den vier möglichen entgegengesetzten Urteilen gelangt ist:

1. in der Beziehung des Dichters zu seiner Quelle: Shakespeares Kleopatra ist weit edler gestaltet als bei Plutarch — sie ist verräterischer als bei Plutarch;
2. in der Beziehung des Dichters zu seiner dramatischen Gestalt: kunstvollste und genialste aller Shakespeareschen Frauengestalten — es sind in Wirklichkeit zwei heterogene für sich konzipierte Gestalten;
3. in der Beziehung der dramatischen Gestalt zu sich selbst: ordinäre Dirne — Idealfigur;
4. in der Beziehung der dramatischen Gestalt zur Mitwelt: sie verrät Antonius nicht wie bei Plutarch — ihr Verrat gegen Antonius geht über Plutarchs Schilderung hinaus.

Innerhalb des Spielraumes dieser klaren Antithesen bewegen sich zahlreiche rein deskriptive Versuche, und es enthüllt sich als Ergebnis dieselbe Grundsituation, mit deren Hervorhebung die Betrachtung der historischen Kleopatra beendet werden mußte: die Shakespearesche Kleopatra hat bisher im tieferen Sinne keine Existenz für uns, da ihre etwaige „i n n e r e W a h r h e i t", die nur in ihrer Seins g a n z h e i t gründen kann, in ihrer dialektischen Struktur verborgen ist. Von dieser kritischen Situation der bis-

4) F. Adler, Das Verhältnis von Shakespeares 'Antony and Cleopatra' zu Plutarchs Biographie des Antonius. Abgedruckt in Sh. Jb. XXXI 1895, S. 294, 275, 282 u. 284.

5) M. Ellehauge, a. a. O. S. 207. — Die Studie von Th. Vatke, Shakespeares Antonius und Kleopatra und Plutarchs Biographie des Antonius Sh. Jb. III 1868 gehört nicht hierher, da sie keine Textkollation ist.

herigen Deutungsarbeit am Shakespeareschen Kleopatrabild aus enthüllt sich das Thema vornehmlich als ein Versuch, durch Sondern und Verknüpfen des von Shakespeare gestifteten Wortes an dem komplexen Kunstwerk Kleopatra in dem Wie seines sich zeigenden Wesens die eigentliche innere Einheit als Problemeinheit zu verstehen und in einem systematischen Entwurf der Wesensmerkmale begrifflich festzuhalten.[6]

6) Erst nach dem Rigorosum bekam V. die Arbeit von R. Binder „Der dramatische Rhythmus in Shakespeares ‚Antonius und Kleopatra', Würzburg 1939, in die Hand. B. geht gleichfalls davon aus, daß sich rein methodisch „die isolierende und lineare Charakterinterpretation . . ., — wenn an einer Figur Shakespeares überhaupt, so an der Kleopatra-Figur zumindest — endgültig totgelaufen hat" (S. 8) und kommt — ohne Interpretation der einzelnen Situationen, in denen Kleopatra wesenhaft erscheint — über den dramatischen Rhythmus zu einer ähnlichen Deutung der Kleopatra wie V.

Drittes Kapitel

Kleopatra – ein aequivokes Phänomen[1]

Dieses Kapitel hat vornehmlich methodisch sondernde Aufgaben, es soll nämlich die Unzulänglichkeit derjenigen Versuche aufzeigen, die im Rückgriff auf den von Shakespeare vorgefundenen und gestalteten Handlungszusammenhang ('plot') gerade bei Kleopatra zu den konträrsten Urteilen gelangen müssen. Wohl ist schon betont worden, daß der eigentlich methodische Ausgangspunkt für das Verstehen Shakespearescher Gestalten nicht der Handlungszusammenhang ist, sondern die Worte, in denen der dramatische Charakter sein eigenes Wesen enthüllt, bzw. in denen es von anderen dramatischen Charakteren enthüllt wird.[2] Es kommt alles darauf an, wie der charakteristische im dialogisierten Wort sich offenbarende Sinnzusammenhang, in dem die Shakespearesche dramatische Wahrheit frei wird, in seiner Eigentümlichkeit sich verstehen läßt.[3]

Shakespeare eröffnet das dramatische Geschehen 'Antony and Cleopatra' durch einen neu eingeführten Freund des Antonius, der bezeichnenderweise nur in der ersten Szene auftaucht, um — Atmosphäre schaffend — sein prophetisches Wort zu verkünden[4]:

> Philo. 'Nay, but this dotage of our general's
> O'erflows the measure: those his goodly eyes,
> That o'er the files and musters of the war
> Have glow'd like plated Mars, now bend, now turn
> The office and devotion of their view
> Upon a tawny front: his captain's heart,
> Which in the scuffles of great fights hath burst
> The buckles on his breast, reneges all temper,

---

1) Über die 'equivocation' bei Sh. vgl. allgemein M. Deutschbein, Macbeth, S. 14 ff.

2) „Nicht die sogenannte Handlung ist in Shakespeares Dramen das Entscheidende, sondern der Dialog." M. Deutschbein, Shakespeare und das Wort in Festschrift zur zweiten dtsch. Sh.-Woche, Bochum 1937, S. 22. Vgl. auch L. L. Schücking über „objektivere Erklärungsmöglichkeiten" für die Sh.-Forschung. a. a. O. S. 50.

3) J. Galsworthy, The Creation of Character in Literature. Oxford 1931, S. 13: "Unquestionably Shakespeare's greatest gift was his peerless command of words. He was, first and foremost, poet" (Gesp. v. V.; poet = schöpferischer Sinngestalter durch die Kraft des Wortes). — Über das Wie als Verstehen von Sinn infolge des Verstehens von Situationen vgl. das nächste Kapitel passim.

4) Philo entspricht in dieser Hinsicht den 'weird sisters' in Macbeth, die gleichfalls in der Einleitungsszene das Thema — 'Fair is foul, and foul is fair' (V. 10) — dämonisch prophezeien.

> And is become the bellows and the fan
> To cool a gipsy's lust.
> — — — — — — — — — — — — — — — — —
> Take but good note, and you shall see in him
> The triple pillar of the world transform'd
> Into a strumpet's fool:' etc.

Diese Charakteristik prägt antizipierend über das sich entwickelnde Geschehen das Urteil eines objektiven Beobachters, der von der allgemeinen Gültigkeit einer objektiven Wertwelt überzeugt ist. Jedoch, die innere Berechtigung dieses Urteils über solch ein 'wonderful piece of work' (I, 2, 150 f.), wie Kleopatra es ist, wird schon in dieser ersten Szene in Frage gestellt:

> Ant. '(Cleopatra) whose every passion fully strives
> To make itself, in thee, fair and admired!' (Vers 50 f.)

Wenn aber jede 'passion' (= any disposition or affection ruling the mind, Alex. Schmidt[5] durch und durch die Neigung hat, als 'fair' in Erscheinung zu treten, Kleopatra selbst aber nach dem Urteil der objektiven Wertwelt als 'strumpet' von der 'lust' getrieben wird, so verbreitet sich dadurch das eigentümliche Fluidum der Äquivokation, die über die reine Gleichgültigkeit gegenüber dem Gelten von Werten oder Unwerten hinaus den Eindruck der Wertumbildung hervorruft. Die objektive Gültigkeit obiger Aussage Antons wird nicht durch seine Parteilichkeit aufgehoben; sie erscheint vielmehr nochmals total verdichtet innerhalb der Wesensenthüllung Kleopatras durch einen anderen objektiven Beobachter:

> Eno. 'Age cannot wither her, nor custom stale
> Her infinite variety: other women cloy
> The appetites they feed: but she makes hungry
> Where most she satisfies; for vilest things
> Become themselves in her, that the holy priests
> Bless her when she is riggish'. (II, 2, 235 ff.)

In diesen Worten hat Shakespeare eindeutig Kleopatras paradoxes Verhältnis zur natürlichen Seinsordnung und objektiven Wertwelt gestiftet:

1. Kleopatra steht von Grund auf im Paradox zur natürlichen Seinsordnung: sie ist anscheinend dem Gesetz des Alterns entzogen, ihr Geschlechtsverhältnis zum Manne — in ausdrücklichem Gegensatze zu 'other women' — steht in Widerspruch zur Naturordnung;

---

5) Über 'passion' vgl. H. Nicolai, Ecstasy and Passion G. R. M. 1935, S. 42: die 'passion' trägt „den Charakter einer einheitlichen, geballten Kraft, die zwar auch begrenzt in ihrer zeitlichen Wirkung, aber doch von viel längerer Dauer ist, und eine viel stärkere, gleichsam substanziellere Grundlage in den Trieben und instinkthaften Regungen besitzt, welche im Verein mit den Gefühlen die Leidenschaften erzeugen" (p. herausgehoben gegenüber der 'exstasy').

2. Kleopatra steht von Grund auf im Paradox zu jeglicher objektiven Wertwelt: ihr gemeinstes und niedrigstes Gebaren 'become themselves in her'; durch den Segen, welchen die Priester als Vertreter der höchsten Sphäre — der religiösen — ihren niedrigsten erotischen Trieben ('riggish' kommt nur einmal bei Shakespeare vor!) erteilen, ist die höchstmögliche Antithese zum höchsten Wert, eben dem Religiösen, zum Ausdruck gebracht.[6]

In diesem paradoxen Verhältnis zur Seins- und Wertordnung gründet die unendliche Mannigfaltigkeit von Erscheinungsformen des Phänomens Kleopatra — 'her infinite variety' — die selbst durch 'the tyrant custom' (Oth. I, 3, 230) mit der Zeit nicht abgeschmackt wird.

Inhaltlich ist diese in der Distinktion der Einmaligkeit stehende Charakteristik übereinstimmend mit der Schilderung der Isis bei Plutarch: "Isis is indeed the Female Property of Nature, and her Receptivity of all Production, in which sense she was called the Nurse, and the Allreceiver by Plato, and Myrionymos (or the Goddess with ten thousand Names) by the common sort, because that being transmuted by The Discourse (ὑπὸ τοῦ λόγου -V.), she receives all manner of Shapes and Guises... she be indeed both the Receptable and Matter of either Nature" (the good and evil Principle — V.)[7]. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß Shakespeare die dämonologische Abhandlung Plutarchs „Über Isis und Osiris" gekannt hat.[8]

6) Vgl. hierzu das Sonett 144, in welchem ganz ähnlich schärfste Antithetik aufbricht, indem das Thema der sinnlichen Leidenschaft kontrastiert erscheint in einem religiösen oder, wie im Sonett 151, in einem militärischen Bedeutungsfeld oder Sinnbezirk. Prof. M. Deutschbein, Hauptseminar S. S. 1939.

7) Zitiert nach Plutarchs Morals. Translat. from the Greek by Several Hands[5]. Vol. IV, London 1718, S. 117 (Gesp. v. V.).

8) Damit ist eine alte Streitfrage aufgeworfen. G. C. Taylor kommt in seinem Buche 'Shakspere's Debt to Montaigne', Cambridge 1925, zu dem Ergebnis, daß bei Schwanken zwischen Plutarch und Montaigne als Quelle für Sh. immer noch Montaigne der Vorzug gebühre, "until Shakspere is shown to have been familiar with the Moralia" (S. 31). Ausführungen über die zu den Moralia gehörende dämonologische Schrift De Iside et Osiride ließen sich in den Essays Montaignes nicht feststellen, nur der anregende Hinweis, daß er (Montaigne) „die kleinen Schriften des Plutarch" für „das beste und nützlichste" halte, was jener geschrieben (vgl. Ges. Schr. M. de Montaignes. Herausg. v. O. Flake u. W. Weigand, München 1915, III, 144). Die Moralia sind 1603 von Philemon Holland ins Englische übertragen. Nach Auskunft des British Museum Departm. of Pr. Books — die Ausgabe ist in deutschen Bibliotheken nicht nachzuweisen — befindet sich die Abhandlung 'Of Isis and Osiris' in der Folioausgabe von 1603 S. 1286 ff. Desselben Ph. Holland Übersetzung der Historia naturalis des Plinius 1601 (lib. 5 cap. 9) ist schon von H. R. D. Anders angegeben als mögliche Quelle für Ant. a. Cleo. II, 7, 20 ff. in: Sh.'s Books. Schr. d. dtsch. Sh.-Ges. I 1904, S. 37 u. 235. Die neueste quellenkritische Bearbei-

Eine weitere Übereinstimmung zwischen Isis und Kleopatra ergibt sich aus der Möglichkeit beider, alle Erscheinungsformen zu zeitigen: sie zeigen sich als mannweiblich. So heißt es bei Plutarch über Isis 'to have the Nature both of Male and Female' [9], und Shakespeare führt den nüchternen, objektiven Oktavian in das Drama ein mit den Worten:

> '(Antony) is not more manlike
> Than Cleopatra; nor the queen of Ptolemy
> More womanly than he' (I, 4, 5 ff.).

In diesem Chiasmus erscheint gleicherweise für Antonius wie für Kleopatra ein typisches Kriterium des Dionysischen: die Verwischung der urphänomenbedingenden Sphären von Mann und Weib.[10] Antonius ist durch Abgleiten aus der Sphäre seines Ahnherrn Herkules in die des mannweiblichen Dionysos geraten (Plutarch!), dem eigentliches Heroentum fremd ist [11]. Umgekehrt scheint Kleopatra in

---

tung der Plutarchschen Schrift De Iside et Osiride durch W. Sieveking, Leipzig 1932, weicht in den heranzuziehenden Stellen nur unbedeutend von den älteren Ausgaben ab. —

Den Zusammenhang zwischen Kleopatra und Isis bringt Plutarch in seiner Vita Ant., Kap. 54. Kleopatra habe seit der großen alexandrinischen Länderverschenkung durch Antonius in der Öffentlichkeit nur noch die Kleidung der heiligen Isis getragen, sodaß sie selbst die neue Isis genannt wurde. Sh. ließ sich diese Bemerkung nicht entgehen und nahm sie etwas verändert in seinem Drama auf:

> Okt. 'she
> In the habiliments of the goddess Isis
> That day appear'd; and oft before gave audience,
> As 'tis reported, so'. (III, 6, 16 ff.)

Während Plutarch nur an obiger Stelle ein einzigesmal in der Vita Ant. von der Isis selbst spricht, deren Charakteristika Kleopatra durch ihre Kleidung symbolhaft annimmt (vgl. S. 55), wird sie in Sh.'s Drama des öfteren erwähnt bzw. auf sie angespielt, besonders in der frei von ihm gesetzten zweiten Einleitungsszene (I, 2, 1—75), in der Isis als Göttin der 'Fortune' in Liebesangelegenheiten angerufen wird, verdichtet in den Versen 67 ff.:

> Iras: 'Dear goddess, hear that prayer of the people! for as it is a heart-breaking to see a handsome man loose-wived, so it is a deadly sorrow to behold a foul knave uncuckolded: therefore, dear Isis, keep decorum, and fortune him accordingly!'

Über die Symbolik der 'Fortune' in 'Ant. a. Cleop.' vgl. W. Clemen, Shakespeares Bilder 1936, S. 220 ff. Zu Isis als Göttin in Liebesangelegenheiten vgl. Plut. 'Of Isis and Osiris' a. a. O. S. 116 f. (griech. Text Sieveking, Kap. 52): "they (die Ägypter) use to invoke the Moon in Love-Concerns; Isis presides over Love-Matters." Dortselbst die Identität der Isis mit dem Monde.

9) a. a. O. S. 106 (griech. Text Kap. 43).

10) Dieses Phänomen steht im engsten Zusammenhang mit dem tiefsten Problem des Dionysischen: der Aufhebung der Individuation. Vergleiche S. 44 ff.

11) Zu der antiken Überlieferung des Dionysos als Mannweib (ἀρρενόθηλυς) kommentiert Wilamowitz: „Das sind späte, theoretische Spekula-

Augenblicken der Entscheidung eine männliche Entschlossenheit an den Tag zu legen, die in ihrem wesentlichen Grunde an entsprechender Stelle auszulegen sein wird.

Die bedeutsamste Frage, die sich an die bisherige Wesensenthüllung Kleopatras anschließt, ist die nach der objektiven Gültigkeit der aufgewiesenen Charakterisierungen durch andere dramatische Charaktere. Ist sich Kleopatra ihrer zu unendlicher Mannigfaltigkeit offenen, durch keine Möglichkeit begrenzten Synthese selbst bewußt, deren unendlich dialektische Struktur sich keinem geprägten Begriff aus der natürlichen Seinsordnung oder der Wertwelt unterwirft, und welche die schuldlose Möglichkeit in sich trägt 'to make defect perfection' (II, 2, 231)? In der letzten Szene des Dramas bringt Shakespeare entscheidende Worte, die für das ewig äquivoke Wesen und Verhalten Kleopatras ein unabweisbares Fixum sind:

> Cleo. 'My resolution's placed, and I have nothing
> Of woman in me: n o w from head to foot
> I am marble-constant; n o w the fleeting moon
> No planet is of mine'. (V, 2 237 ff.)

Kleopatra erfährt ihr bisheriges Dasein als immer neue Möglichkeit ihrer von Enobarbus behaupteten 'infinite variety', zu der sie sich durch das Bild des stets wechselnden Mondes selbst bekennt.[12] Es scheint, als ob sie plötzlich eine ganz andere geworden wäre, so daß ihr ein Inbild von Entschlossenheit und Beständigkeit auftaucht, für welch letztere Shakespeare die neue und einmalige Wortfügung 'marble-constant' geprägt hat. Ganz entsprechend stiftet Shakespeare für die einmalig-äquivoke Situation Kleopatras das prägnante Wort,

---

tionen, aber der Keim zu ihnen lag in der ältesten Religion." Der Glaube der Hellenen II, 1932, S. 81.

12) Der Zusammenhang zwischen Kleopatra und dem Monde kommt noch einmal vor in der Anklageszene III 13:

> Ant. 'Alack, our terrene moon (Kleopatra)
> Is now eclipsed; and it portends alone
> The fall of Antony!' (Vers 153 ff.)

Die Gleichsetzung der Isis mit dem Monde findet sich in „Isis and Osiris" a. a. O. S. 116 (griech. Kap. 52): "They (die Ägypter) also declare Isis to be no other than the moon." Die N. V. E. bringt zu diesem Text folg. Komm.: "Warburton: Alluding to the Egyptian devotion paid to the moon under the name of Isis. Steevens: I really believe that the poet was not at all acquainted with the devotion that the Egyptains paid to this planet under the name of Isis." Die Arden Ed. weist auf den Zusammenhang zwischen Isis und dem Monde in Spensers Fairy Queen V, 7, 4 hin. Diese Stelle geht unmittelbar auf Plutarchs Abhandlung zurück; vgl. The Faerie Queene, Baltimore 1936. Komm. in Buch V, S. 214 u. ff. passim. Die Beziehung zwischen Isis u. dem Monde könnte Sh. demnach von Spenser haben, denn: "At all events, Shakspere must have read The Fairie Queene". A. Thaler, Shakspere and Spenser. Sh. Assoc. Bulletin X, Okt. 1935, S. 202.

als Antonius ihr aus der erregten Stimmung der Anklage wegen ihres Spiels mit dem römischen Abgesandten Vorhaltungen macht:

> Ant. 'You have been a boggler ever: —' (III, 13, 110.)

Das Substantivum 'boggler' kommt nicht nur ein einzigesmal bei Shakespeare vor, sondern auch das N. E. D. führt nur diese Stelle als Beleg für 'boggler' in der englischen Literatur an.[13] Auf deutsch heißt der Satz etwa: „Ihr seid von jeher dem Wesen und Verhalten nach vieldeutig, eine »Wechselgestalt«."

Die Atmosphäre der Vieldeutigkeit liegt über all ihrem Tun und Handeln, weil sie mit dem plötzlichen Umschlagen ihrer Stimmung zugleich von Zustand zu Zustand schwebt. So schickt sie in der 3. Szene ihre Gespielin zu Antonius: wenn er in ernster Stimmung ('sad') sei, soll sie ihm mitteilen, daß sie tanze; wenn er aber in fröhlicher Laune ('in mirth') sei, daß ihr plötzlich unwohl wäre (Vers 2 ff.). Und als Antonius gleich darauf erscheint, ist Kleopatra 'sick and sullen' (I, 3, 13); denn sie ahnt instinktiv die Absicht seines Kommens — nämlich ihr seine notwendige Abreise aus Aegypten anzukündigen — und bricht in die Worte aus:

> Cleo. 'Help me away, dear Charmian; I shall fall:
> It cannot be thus long, the sides of nature
> Will not sustain it'. (I, 3, 15 ff.)

Diese Worte scheinen Ausdruck zu sein für das vollendete Spiel einer Kokette; und doch, daß in dieser von der objektiven Wertwelt her mindestens als äquivok anzusprechenden Haltung Kleopatras nur ihr echtes Wesen durchschimmert, deutet Shakespeare vorwegnehmend schon in der vorausgehenden Szene durch Enobarbus an:

> Eno. 'Cleopatra, catching but the least noise of this (Antons Abreise), dies instantly'. (I, 2, 137 f.)

Kleopatra verwirklicht sich als 'boggler' überhaupt. Und wie nach Plutarch Isis, durch den Logos umgestaltet, die Fähigkeit besitzt, 'to receive all manner of Shapes and Guises' (*πάσας μορφὰς δέχεσθαι καὶ ἰδέας*), so Kleopatra durch den Wechsel der Stimmung; vgl. z. B. I, 3, 72 f:

> Cleo. 'I am quickly ill, and well
> So Antony loves'.

Damit ist zugleich der richtige Ansatzpunkt gegeben für die Auslegung der Haltung Kleopatras während der Schlacht bei Aktium. Die bewußte Verratsabsicht Kleopatras bei Plutarch[14] zeigt sich bei

---

13) Das zugehörige Verbum to 'boggle' = to play fast or loose, to palter, to equivocate (N. E. D.) ist häufiger in der englischen Literatur; bei Sh. findet es sich, ebenso wie das Substantivum, nur einmal (in 'All's Well' V, 3, 232).

14) Schon vor der Schlacht, so betont Plutarch, war Kleopatra auf Flucht bedacht (Kap. 63). Ihre Flucht bei Aktium selbst charakterisiert

Shakespeare als das ganz andere Phänomen des plötzlichen Umschlagens der Getragenheit durch die Stimmung in die Unheimlichkeit der Ungetragenheit. So fügt Kleopatra aus der Getragenheit durch ihre Stimmung vor der Schlacht die Worte:

> Cleo. 'A charge we bear i'the war,
> And, as the president of my kingdom, will
> Appear there f o r a m a n'. (III, 7, 16 ff.)[15]

Diese augenblickliche Getragenheit, im kommenden Kriege „als ein Mann zu erscheinen" — vgl. Oktavians Zuweisung, Kleopatra als gleicherweise 'womanly' und 'manlike' (I, 4, 5 f.) — schlägt durch ihre Ungeborgenheit in der Schlacht mit ihrem unerbittlichen Anspruch um in die durch die F u r c h t erzeugte Ungetragenheit, in der Kleopatras Flucht gründet.[16] Und die ersten Worte, die sie bei der ersten Begegnung mit Antonius nach der Schlacht ausspricht, sind für ihr Wesen bezeichnend:

> Cleo. 'O my lord, my lord,
> Forgive my f e a r f u l sails! I little thought
> Yon would have follow'd.' (III, 11, 54 ff.)[17]

Im Gegensatz zu Plutarch schließt Shakespeare das Ereignis Aktium damit ab, daß er die 'fault' für den Ausgang der Schlacht durch Enobarbus allein Antonius zuweist:

> Cleo. 'Is Antony or we in fault for this?'
> Eno. 'Antony o n l y, that would make his will
> Lord of his reason'. (III, 13, 2 ff.)[18]

Während Shakespeare also für die Episode Aktium Kleopatra nicht "more treacherous", sondern „weit edler" als Plutarch aufzufassen scheint, läßt er sie gleich darauf in viel offensichtlicherer Weise als Plutarch in der ihr eigentümlichen Atmosphäre als 'boggler' auftauchen. Sie scheint die Abwesenheit Antons als Gelegenheit wahrzunehmen, um in einer Unterhandlung mit dem römischen Abgesandten bevorzugte Friedensbedingungen für sich zu erlangen. Thyreus, der von Oktavian den Auftrag hat, mittels seiner Beredsamkeit Kleopatra von Antonius zu trennen (III, 12, 26 ff.), versucht sich bei Kleopatra mit den Worten zu insinuieren:

Plut. dahin, daß Kleopatra „nun seinen Untergang vollständig machen wollte" (Kap. 66 Schlußsatz).

15) 'for' hier — wie häufig bei Sh. —: „(in der Existenz) als"; vgl. W. Franz, Shakespeare-Gramm. 1924, § 482, bes. b.

16) "... there is a touch of cowardice in her, that appears over and over again". MacCallum, S. 423.

17) Der Gegensatz von absichtlichem Verrat (Plut.) und plötzlicher Furcht ist klar gesehen bei W. Traub, Auffassung und Gestaltung der Cleopatra, S. 21.

18) Auf ein wesentliches Kriterium dafür, daß Kleopatra Antonius nicht verraten hat, kann erst im nächsten Kap. eingegangen werden.

Thyr. 'He (Oktavian) knows that you embrace not Antony
As you did love, but as you fear'd him'. (III, 13, 56 f.)

Zunächst hat Kleopatra nur ein mehrdeutiges 'O!' zur Antwort, das sowohl ihr Erstaunen über diese Auffassungsweise ihres Verhältnisses zu Antonius in Rom, wie auch ihre Überraschung darüber zum Ausdruck bringen kann, daß es bei einer solchen Auffassungsweise in Rom leicht sein würde, in Verhandlung einzutreten. Ebenso ist es aber auch möglich, daß sie auf Grund ihrer dämonischen Instinktsicherheit die Insinuation als solche durchschaut, und daß sie deshalb nach den nächsten Worten des Boten nur dementsprechend pariert:

Cleo. 'He (Okt.) is a god, and knows
What is most right: mine honour was not yielded,
But conquer'd merely'.[19]

Bedenklich macht auch, daß sie solche Worte in Gegenwart von Antons vertrautem Freunde Enobarbus spricht. Letzterer sieht allerdings hierin Verrat an Antonius (Vers 62 ff.), und nachdem er gegangen ist, gibt Kleopatra dem Abgesandten ihre Bereitschaft zu verstehen, sich Oktavian zu Füßen zu werfen und aus seinem Munde den Schicksalsspruch ('doom') über Ägypten zu vernehmen. Während sie dem Boten die Hand zum Kusse reicht, tritt Antonius auf, und es folgt seine Anklage gegen Kleopatra, über die sie jedoch aufs höchste überrascht ist, als ob ihr in dem vorhergehenden Auftritt nichts ferner als Verrat gelegen hätte:

Cleo. 'Wherefore is this?' (Vers 122.)

Und dennoch scheint Kleopatra irgendwie schuldig zu sein nach ihrer Äußerung, welche die Anklageszene abschließt, und welche genaue Entsprechung der Eröffnung der Anklage durch Antonius mit der Parenthese 'what's her name, Since she was Cleopatra?' (Vers 98 f.) ist:

Cleo. 'since my lord
Is Antony again, I will be Cleopatra'. (Vers 186 f.)[20]

Es zeigt also der für das gesamtdramatische Geschehen wesentliche Inhalt der Thyreus- und Anklageszene, daß ein etwaiges klares »Schuldig« immer wieder in Frage gestellt wird: über die bloße Feststellung der Äquivokation hinaus ist auf diese Weise ein tieferes Eindringen in die 'infinite variety' Kleopatras unmöglich.

---

19) Plut. bringt kein Wort, das Kleopatra unmittelbar zu Thyreus spricht (Kap. 73). Erst vor Oktavian „begann sie eine Art von Rechtfertigung und suchte das Geschehene mit der Notwendigkeit und der Furcht vor Antonius zu entschuldigen." Oktavian jedoch „widerlegte sie Punkt für Punkt". (Kap. 83.)

20) Eine weitergehende Analyse dieser Szene von einem anderen Problemkreis aus wird im folgenden Kapitel versucht werden.

Völlig in Dunkel gehüllt ist Kleopatras Anteil an der Seeschlacht vor Alexandria.[21] Antonius führt den Übergang der Flotte zum Feinde auf Kleopatras Verrat zurück und klagt sie in höherem Maße als zuvor an:

Ant. 'This foul Egyptian hath betrayed me:
My fleet hath yielded to the foe; and yonder
They cast their caps up and carouse together
Like friends long lost. Triple-turn'd whore!
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
O this false soul of Egypt! this grave charm, —
— — — — — — — — — — — — — — —
Like a right gipsy, hath, at fast and loose,
Beguiled me to the very heart of loss.' (IV, 12, 10 ff.)

Zwar weiß der Menschenkenner Enobarbus, daß nach Aktium 'A diminution in our captain's brain Restores his heart' (III, 13, 198 f.) und betont ein anderer Anhänger Antons kurz vor dem Übergang der Flotte

Scar. 'Antony
Is valiant, and dejected; and, by starts,
His fretted fortunes give him hope, and fear,
Of what he has, and has not'. (IV, 12, 6 ff.)

Aber dennoch erhält Antonius seine Anklage gegen Kleopatra nach völliger Rückbesinnung auf sich selbst aufrecht in seinem bedeutsamen Monolog, in welchem sein einzig getreuer Eros als idealer Zuhörer seinen Worten das Echo der Zustimmung verleiht:

Ant. 'she, Eros, has
Pack'd cards with Caesar, and false-play'd my glory
Unto an enemy's triumph'. (IV, 14, 18 ff.)

Aus diesem Urteil innerhalb des in idealer Nüchternheit gesprochenen Monologes läßt sich nicht mehr herausfinden, als daß Antonius „glaubt", Kleopatra habe ihn verraten — keineswegs ist jedoch hiermit ein Kriterium gegeben, mit dem etwa der Nachweis des Verrates geführt werden könnte. Bezeichnend ist für Antons Worte vielmehr etwas anderes: sie sind der unmittelbare Ausdruck dafür, wie unklar und undurchsichtig Kleopatra in ihrem Wesen selbst für Antonius stets geblieben ist. So taucht in Antons Anklage immer wieder leitmotivartig Kleopatra als die wesenhaft verwirklichte, ja als eine Quintessenz von Äquivokation auf: 'Triple-turn'd whore' — 'a right gipsy'[22] — 'at fast and loose' — 'to pack cards' — 'to false-play'.

21) Dasselbe gilt für Plutarchs Bericht (Kap. 76).

22) Die Bezeichnung 'gipsy' schließt schon die Vorstellung 'at fast and loose' ein. Es ergibt sich nämlich nach dem N. E. D. für diese Stelle die Gleichwertigkeit von a gipsy = an Egyptian = a woman at fast and loose, sodaß in der Setzung von 'Like a right gipsy, hath, at fast and loose, Beguiled me' etc. ein Hendiadyoin vorliegt.

Auch hier wieder zeigt sich, daß auf diese Weise kein Ansatzpunkt frei wird, um über die bloße Feststellung der herrschenden Atmosphäre der Ungewißheit hinaus tiefer in die innere Struktur Kleopatras eindringen zu können.

Als kritische Szene für die Auslegung offenbart sich immer wieder die Seleukus-Szene (V, 2, 135 ff.), für die schließlich, um dem heillosen Gewirr von antithetischen Möglichkeiten zu entgehen, Shakespeares Charaktergestaltung als fehlerhaft verantwortlich gemacht wurde.[23] Zunächst behauptet Kleopatra vor Oktavian, daß sie keine Kostbarkeiten für sich zurückbehalten habe:

> Cleo. 'This is my treasurer: let him speak, my lord,
> Upon his peril, that I have reserved
> To myself nothing. Speak the truth, Seleukus'.
> (V, 2, 141 ff.)

Seleukus straft Kleopatra jedoch Lügen; die „Idealfigur" Kleopatra wütet daraufhin vor Oktavians Angesicht gegen ihren Schatzmeister; vgl. Vers 155 ff.:

> Cleo. 'I'll catch thine eyes,
> Though they had wings: slave, soulless villain, dog!
> O rarely base!',

und schon gibt sie im nächsten Augenblick zu, 'some lady trifles' (Vers 164) und 'Some nobler token' (Vers 167) zurückbehalten zu haben; letzteres, um damit in Rom die Vermittlung der Livia und Oktavia (des toten Antonius Witwe!) zu erlangen — hat sie plötzlich ihre am Ende des IV. Aktes mit den leidenschaftlichsten Worten zum Ausdruck gebrachte Entschlossenheit zum Tode völlig vergessen? Oktavian versucht, sie zu beruhigen und hebt 'Our care and pity' (Vers 187) für sie hervor, die Kleopatra aber nach seinem Fortgange als leere Worte brandmarkt:

> Cleo. 'He words me, girls, he words me[24], that I should not
> Be noble to myself' (Vers 190 f.),

hatte sie doch gerade vor Oktavians Auftreten die Nachricht erhalten, daß sie in Rom im Triumph einhergeführt werden soll.

Ist die ganze Szene von Kleopatra nur in bewußter Absicht inszeniert, um Oktavian in Sicherheit zu wiegen, sodaß es ihr desto

---

23) Vgl. L. L. Schücking, a. a. O. S. 142: „Sein Haften an den historischen Tatsachen ruft einen Zwiespalt zwischen Charakter und Handlung hervor" (gesp. v. Sch.). Ihren tieferen Grund hat diese Auffassung Sch.'s in dem seit Akt IV Kleopatra zugeschriebenen Begriff „Idealfigur", von dem erst weiter u. gezeigt werden kann, daß er mehr verdeckt als freilegt.

24) Nur in wesentlichen Augenblicken neigt Kleopatra zur Wiederholung (vgl. S. 34, Anm. 12).

leichter möglich sein würde, zu sterben; ist der Grund ihres Todes etwa nur die Furcht vor dem Triumphzuge; kann an ihrer vorher betonten Absicht, zu sterben, überhaupt irgendwie gezweifelt werden? Wie auch immer die Auslegung dieser Szene ausfallen mag, irgend ein Ungewißheitsfaktor wird ihr immer anhaften. Auf ein wesentliches Moment sei aber jetzt schon hingewiesen: auf den Zweifel an Kleopatras Entschlossenheit zum Tode auf Grund der Seleukus-Szene. Dazu ist zu sagen, daß Shakespeare meisterhaft Worte eingeflochten hat, aus denen unabweisbar erhellt, daß Kleopatra sowohl v o r der Seleukus-Szene wie auch v o r der Nachricht, daß sie im Triumph in Rom einhergeführt werden soll (V. 2, 109 f.), angeordnet hat, Schlangen zu besorgen. Und gerade v o r der sie tief erregenden Nachricht, daß sie tatsächlich — und zwar schon innerhalb von drei Tagen — über Syrien nach Rom fortgeschickt werden soll! (V, 2, 199 ff.), spricht sie ihrer Gespielin einige Worte zu:

Cleo. 'hark thee, Charmian. [Whispers Charmian.
— — — — — — — — — — — — — — —
Hie thee again:
I have spoke already, and it is provided;
Go put it to the haste' (V, 2, 191 ff.)

— bald darauf kehrt Charmian mit einem Fellachen ('rural fellow' Vers 232) zurück, der den Feigenkorb mit den Schlangen bringt.[25] Aber auch hier kann noch ein Einwand erhoben werden: Kleopatra habe die Schlangen nur für den äußersten Notfall bestellt und läßt sie dementsprechend erst dann holen, nachdem sie von Dolabella erfahren, daß sie im Triumph einhergeführt werden soll (vorher konnte sie die Schlangen nicht holen lassen, weil sie jene Nachricht im selben Augenblick erhält, in dem Oktavian auftritt), und nachdem sie die Gewißheit erlangt hatte, daß etwa ihr „keckes Vertrauen auf ihre Schönheit" und ihre Hoffnung auf „Gnade und Milde" (Plut. Kap. 83) bei dem nüchternen Politiker Oktavian keinen Eindruck hat machen können und seine anteilnehmenden Worte nur diplomatisch leerer Schein sind. Diesen wesentlichen Einwand bei der Seleukus-Szene zu entkräften, muß dem Folgenden vorbehalten bleiben, dessen Problematik sich die augenblickliche Fragestellung nähert durch Heraushebung der eigenartigen Todessituation Kleopatras, deren äquivoke Dialektik von Denken und Tun in diesem Kapitel zunächst einmal gegenübergestellt sei:

---

25) Hierzu aus dem Komm. der N. V. E.: "The Poet's art in this place is worth noting: 'it' relates covertly to the asp which she afterwards dies by; but her further directions about it, are convey'd in a whisper, — 'But hark thee, Charmian;' which had they been openly given, a main grace of the incident that presently follows, had been taken away from it, that is — its novelty."

Cleo. 'what's brave, what's noble,
Let's do it after the high Roman fashion,
And make death proud to take us.' (IV, 15, 86 ff.)
'My resolution's placed, and I have nothing
Of woman in me'.
(V, 2, 237 f.)

'Husband, I come:
Now to that name my courage prove my title'.
(V, 2, 286 f.)

'Hast thou the pretty worm of Nilus there,
That kills and pains not?'
(V, 2, 242 f.)

Okt. 'her physician tells me
She hath pursued conclusions infinite
Of easy ways to die'.
(V, 2, 352 ff.)

'The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts, and is desired.
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
As sweet as balm, as soft as air, as gentle, —
O Antony! — Nay, I will take thee too:
(Applying another asp to her arm.)
What should I stay — (Dies).
(V, 2, 294 f. u. 310 ff.)

Es zeigt sich also, daß Kleopatra die höchstmögliche Idee vom Tode hat, daß sie aber den Tod selbst in der höchstmöglich dazu denkbaren Antithese erfährt: Kleopatra erreicht überhaupt erst den Höhepunkt ihrer Äquivokation im totalen Anderssein von Denken und Tun in ihrer Todessituation.[26]

Aus den Ausführungen dieses Kapitels dürfte erhellen, daß auf Grund des 'plot' kein Kriterium aufgedeckt werden kann, das dazu berechtigen würde, Kleopatra in einem Gesamturteil als „edler" oder „verräterischer" als bei Plutarch zu charakterisieren; jede positive Aussage, die sich machen läßt, wird irgendwie immer wieder durch die Möglichkeit einer negativen in Frage gestellt und umgekehrt, so daß ein tieferes Eindringen auf diese Weise unmöglich ist. Daher soll im folgenden mittels einer weiteren Dialektik als Untersuchungsbasis gezeigt werden, in welchem Sinne Kleopatra überhaupt als innere Einheit verstanden werden kann.

---

26) Hierzu vgl. Goethes Wort: „Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit, von jeher anerkannt, von jeher geübt, nicht eingesehen von einem jeden. Beides muß wie Aus- und Einatmen sich im Leben ewig fort hin und wieder bewegen; wie Frage und Antwort, sollte eins ohne das andere nicht stattfinden." Wilhelm Meisters Wanderj. II, 10.

Viertes Kapitel

Die einheitliche Grundbezogenheit der Ichweltsphäre bei Kleopatra

„Und das Verhältnis endlich, welches am tiefsten und allgemeinsten das Gefühl unseres Daseins bestimmt — das des Lebens zum Tode; denn die Begrenzung unserer Existenz durch den Tod ist immer entscheidend für unser Verständnis und unsere Schätzung des Lebens."

W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung 1921⁷, S. 230.

Die Entwicklung der folgenden Problembezüge erfährt zunächst eine Begrenzung durch die vorläufige Annahme der Schückingschen These von den zwei für sich konzipierten Kleopatren, von denen die erste Akt I—III, und die zweite Akt IV und V in Erscheinung treten soll. Vorerst einmal gilt es, die Grundbezogenheit der Ichweltsphäre Kleopatras in ihren antithetischen Spannungsmöglichkeiten für die ersten drei Akte durchsichtig zu machen, indem auseinanderzulegen versucht wird, innerhalb welcher Grenzmöglichkeiten sich der dramatische Charakter Kleopatra bewegt. Dabei zeigt sich als „das Herausfinden des Notwendigen" das Ausfindigmachen der Grundbegriffe des Daseinsmomentes und seiner drei ausgezeichneten Erscheinungsweisen im Daseinshöhepunkt, im Daseinsnullpunkt und im (absoluten) Daseinstiefpunkt — Grundbegriffe, die sich überhaupt erst beim Sondern und Verknüpfen des Shakespeareschen Textes transparent herauskristallisierten. Daher seien auch keine Definitionen im allgemeinen gegeben, was unter jenen Begriffen verstanden sein soll, sondern ihr Inhalt wird im folgenden entfaltet von dem konkreten Beispiel des eigenartigen Seinsproblems Kleopatras her, das, weil es sich selbst immer wieder dialektisch in Frage stellt, nur mit Hilfe einer systematischen Dialektik umfassend verstanden werden kann. Bezüglich der Methode bedeutet dies, daß im allgemeinen das Erkennen von Sachverhalten, sei es unmittelbar aus dem Handlungszusammenhang, sei es auf Grund der Worte, die andere dramatische Charaktere über Kleopatra — oder sie über sich selbst — äußern, zurücktritt vor dem Verstehen von charakteristischen Situationen, das seinerseits als Ausgangspunkt genommen wird, um sowohl den Handlungszusammenhang um Kleopatra als auch die Aeußerungen über Kleopatra zu verstehen.

a) Kleopatras Daseinshöhepunkt

Der individuelle Kern Kleopatras, von dem aus sich ihr Leben und Schicksal entscheidet, wird bestimmt durch ihre unbegrenzte Bedürftigkeit nach Liebe; aber — darüber ist sich die Forschung einig — ihre Liebe weiß sich nicht getragen vom Ernst einer Lebensordnung, sondern sie ist eine dauernde Grundgestimmtheit in einem Leben, das wie ein Spiel vollzogen wird. So hat Shakespeare denn auch Kleopatra einmalig-charakteristisch in unlösbarer Verknüpfung von Liebe und Spiel gestaltet und ihre „Tragik" offenbart: was von der Perspektive einer mit festen Begriffen urteilenden Wertwelt her als Oberflächlichkeit und Verletzung der Wirklichkeitsordnung erscheint, ist — von Kleopatras paradoxem Wesensgrund aus gewertet — identisch mit dem Ernst ihres Lebens, der sich in bedeutsamer Folge in nichts unterscheidet von dem Ernst ihres — Todes:

> 'I do think there is mettle in death,
> which commits some loving act upon her,
> she hath such a celerity in dying.' (I, 2, 139 ff.)

Diese programmatische und besonders für den Barock eigentümliche Dialektik (vgl. u.) zwischen den beiden für jedes Menschenleben wesentlichsten Grundproblemen Liebe und Tod spricht Enobarbus für Kleopatra vorbedeutungsvoll in der zweiten Einleitungsszene aus. Die objektive Gültigkeit dieser eigenartigen Aussage, die im folgenden auszuweisen sein wird, vorausgesetzt, prägt sich in diesem Worte des Enobarbus durch die Bezogenheit der Liebe auf das Ende des Daseins für Kleopatra die höchstmögliche Verabsolutierung der existentiellen Bedeutung der Liebe aus, so zwar, daß sich ihr das Liebeserlebnis unmittelbar überträgt auf die Aufgehobenheit im Tode: Kleopatras Leben und Tod gründen in der Liebe.

Diese Liebe, die ihrem Wesen nach auszulegen sein wird, findet Erfüllung und Vollendung infolge der Begegnung der 'serpent of old Nile' (I, 5, 25) mit dem 'Herculean Roman' (I, 3, 84), indem hierdurch der Anstoß gegeben ist zu einer sich zwangsläufig unentrinnbar steigernden dialektischen Wechselwirkung: diese Begegnung entwickelt aus sich heraus die Kraft, daß Kleopatras paradoxe Grundsituation überhaupt erst wesenshaft hervortreten kann. Und so läßt sich die Ausweisung, daß Kleopatras Leben aus der Liebe lebt, modifizieren zu: aus der Stimmung der Liebe zu Antonius; vgl. I, 3, 72 f.:

> Cleo. 'I am quickly ill, and well,
> So Antony loves.'[1]

1) "She is a creature of moods." MacCallum, S. 421.

Entsprechend projizieren sich ihre innere Todhaftigkeit nach außen als Befindlichkeit in Todesnähe infolge ihrer Grundgestimmtheit:

Cleo. 'my becomings kill me when they do not
Eye well to you' (I, 3, 96 f.),

womit sie selbst nur wiederholt, was der objektive Beobachter Enobarbus für Kleopatra geradezu thematisch in der vorhergehenden Szene entworfen hat:

'Cleopatra, catching but the least noise
of this (Antons Abreise), dies instantly;'
(I, 2, 137 f.).

Dasein aber aus der freischwebenden Stimmung der Liebe, in einer 'infinite variety' von Zustand zu Zustand schwingend, gründet nicht in einem festen apperzipierenden Innenleben und ermangelt der konstituierenden Grundsituation, die maßvoller Existenz eigentümlich ist:

Ant. 'I found you as a morsel cold upon
Dead Caesar's trencher; nay, you were a fragment
Of Cneius Pompey's; besides what hotter hours,
Unregister'd in vulgar fame, you have
Luxuriously pick'd out: for, I am sure,
Though you can guess what temperance
should be,
You know not what it is.' (III, 13, 116 ff.)

Diese Worte schleudert Antonius zwar in der erregten Stimmung der Anklage gegen Kleopatra; aber gerade unmittelbare Leidenschaft kann ausgezeichnete Möglichkeit sein, um sich Lebensbezüge überhaupt erst treffend aussprechen zu lassen.[2] Und so sind Antons Worte Kleopatras Wahrheit völlig gemäß, indem sie die Maßlosigkeit, die sie an den Tag legt, in allen Situationen, in denen sie wesentlich wird, von ihrer tieferen Ursache her aufdecken: in der steten Situation ihres Daseins im Unmaße kann niemals das Maß in seinem eigentlichen Seinsgehalt kennen gelernt und verstanden werden: 'to know' nimmt hier eindeutig den Sinn von „durch Existieren erfahren" an; Kleopatra kennt daher auch keine 'temperance' (maßvolles Existieren), weil sie so etwas in ihrem Leben nie erfahren hat. Durch das Erlebnis des Unmaßes kann für sie die Wahrheit des Maßes nicht frei werden, weil sie von Grund auf im Paradox steht. Daher billigt Antonius ihr nur die Möglichkeit zu, das Wesen der 'temperance' ahnend zu erraten ('to guess' = 'to divine' Alex. Schm.).

Welcher Uebersteigerung zu unfaßbar-maßloser Fülle Kleopatra selbst gegenüber Antonius fähig ist, hat Shakespeare in der Distinktion der Einmaligkeit zum Ausdruck gebracht:

---

2) Vgl. unten S. 41 f.

Cleo. 'That time — O times! —
I laugh'd him out of patience; and that night
I laugh'd him into patience: and next morn,
Ere the ninth hour, I drunk him to his bed;
Then put my tires and mantles on him, whilst
I wore his sword Philippan.' (II, 5, 18 ff.)

In dieser Stelle hat man eine Parallele zu Herkules' — des Antonius Vorfahre (Plut. Kap. 4) — Verhältnis zur Omphale sehen wollen,[3] und tatsächlich mag eine der wenigen Reminiszenzen aus Lady Pembroke's Antonie Shakespeare zu dieser allerdings völlig freien und selbständigen Umprägung angeregt haben.[4] Diese dionysische Diastole[5] läßt schon so etwas durchsichtig werden wie Kleopatras Daseinshöhepunkt, der in der Richtung Dasein in der leidenschaftlichen Stimmung zur Liebesfülle liegt.

Obiges von Kleopatra mit Leidenschaft ins Gedächtnis zurückgerufene Erlebnis ist ein umfassendes Erlebnis, in welchem sich die Sphären von Liebesleidenschaft, Rausch und Spiel undifferenzierbar durchdringen und gegenüber der Wertwelt indifferent verhalten. Daß aber die Liebesleidenschaft das Substrat ist, das sich zugleich in Kleopatras Leidenschaft zu Spiel, Trunk und in der Schnelligkeit, mit der sie in den Tod springt — vgl. S. 26 —, manifestiert, hat Enobarbus gleichfalls schon thematisch in der zweiten Einleitungsszene angekündigt:

'her passions are made of nothing
but the finest part of pure love'. (Vers 143 f.)

Hiernach läßt sich Kleopatras Daseinshöhepunkt beziehen auf das Substrat der Liebesleidenschaft, zu dem hin etwaige andere Phänomene zusammengezogen erscheinen unter Aufgabe ihres ihnen eigentümlichen Gehaltes, d. h. Kleopatra erlebt als etwas Absolutes, Unmittelbares nur die Liebesleidenschaft, von der her jegliches andere für sie nur mittelbaren Charakters ist. So ist z. B. die innere Verknüpfung von Liebe und Spiel so fest, daß sie das Spiel nicht für etwas Absolutes nehmen kann, sondern es ist vor allem Aus-

3) Aus dem 'Komm. der N. V. E. zu 'Then put my tires' etc.: "This is finely imagined. The speaker is supposed to do this in imitation of Omphale, in her treatment of Hercules, the great ancestor of Antony."

4) Vers 1220 ff.:
'Slept (Herkules) in hir lapp, hir bosome kist and kiste,
With base unseemlie seruice bought her loue,
Spinning at distaffe, and with sinewy hand
Winding on spindles threde, in maides attire?'
S. Alice H. Luce, The Countess of Pembroke's Antonie, Diss. Heidelberg 1897, S. 96.

5) Vgl. W. F. Otto, a. a. O.: „(Dionysos) Der wilde Geist des Ungeheuren, aller Ordnungen und Regeln Spottenden." In der dionysischen Welt begegnet „die Ur-Wildheit des Seins" (S. 86 u. 133).

druck einer ganz bestimmten Situation, in der ihre maßlose Grundgestimmtheit durchbricht (vgl. b.). Deshalb gründet Kleopatra auch diesseits der Möglichkeit, Liebe und Spiel überhaupt als zwei getrennte Sphären unterscheiden zu können. Und die Lebenswahrheit, daß bei Wertferne sich Liebe und Spiel wesenhaft begegnen, hat Shakespeare in einer Neuschöpfung — Atmosphäre schaffend — Kleopatra selbst offen bekennen lassen:

Cleo. 'let's to billiards: come, Charmian.'
Charm. 'My arm is sore; best play with Mardian.'
Cleo. 'As well o woman with a eunuch play'd
As with a woman. Come, you'll play with me, sir?'
(II, 5, 3 ff.)

Die wesensmäßige Annäherung und Identifizierung des Erlebnisgehaltes von Liebe, Spiel, Trunk und Tod bei Kleopatra läßt sich noch auf eine ursprünglichere Problematik zurückführen, auf die in Kap. 6 eingegangen wird.

Durchsichtig aber und zu einem solchen besondert wird der Daseinshöhepunkt überhaupt nur durch Aufweisung der antinomen ausgezeichneten Situationen.

b) Kleopatras Daseinsnullpunkt

Jeder, der Shakespeares Kleopatra zu verstehen versucht, wird durch eine unüberbrückbare Leere, die trotz, ja gerade wegen aller Fülle um so deutlicher in die Erscheinung tritt, betroffen. Worin gründet diese Tatsache?

Diese Tatsache gründet letzten Endes in der Situation des Menschen selbst, für den die Verwirklichung von Werten auf Grund der inneren Gewißheit von der Gültigkeit der Werte das Leben überhaupt erst als ein sinnvolles Geschehen verstehen läßt. Da aber Kleopatra auf seins- und wertwidrigem Grunde verschlossen ist, ermangelt sie folgerichtig der Möglichkeit, Werte zu verwirklichen; sie ist als 'infinite variety' im jeweiligen Augenblick bestimmt von der gerade vorherrschenden Stimmung, die ihrerseits getragen wird von ihrer allgemeinen Grundgestimmtheit, auf Grund deren sie dauernd unterwegs ist nach dem Erlebnis von Liebesfülle. Die Wahrheit dieser Situation läßt Shakespeare Kleopatra selbst kundtun:

Cleo. 'Ha, ha!
Give me to drink mandragora.'
Charm. 'Why, madam?'
Cleo. 'That I might sleep out this great gap of time
My Antony is away'. (I, 5, 3 ff.)

Die Abwesenheit des Antonius ist für Kleopatra identisch mit einem bloßen Sein im Nullpunkte: sie kann mit ihrer Zeit nichts »anfangen«, denn für sie sprechen keine Aufgaben und zukünftigen

Ziele. Folgerichtig hat Kleopatra als Geschöpf des Augenblicks das Verlangen, diese „große Lücke in der Zeit" (= Lücke im eigenen Dasein) zu überspringen, wobei sie den Schlaf instinktiv als das geeignetste Mittel erkennt. In dieser inneren Leere und dem dem Tod nahestehenden Phänomen Schlaf offenbart sich die für das Verstehen Kleopatras so entscheidende Nähe zum Nichtsein im Daseinsnullpunkt.[6]

Wegen der Unmöglichkeit, die ganze Dauer der Abwesenheit des Antonius zu verschlafen, muß Kleopatra nach Zeitausfüllseln suchen, die ihrem Wesen am gemäßesten sind und ihre Zeitleere überbrücken helfen. In der bezeichnenden Weise, in der Shakespeare Kleopatras Erlebnisse im Nullpunkt entwirft, wird wieder die Beziehung zu ihrem einheitlichen Grunde, der diesseits von jedweder ethischen Bewertung bleibt, deutlich; vgl. I, 5, 8 ff.:

Cleo. 'Thou, eunuch Mardian!'
Mar. 'What's your highness' pleasure?'
Cleo. 'Not now to hear thee sing. I take no pleasure
In aught a eunuch has: 'tis well for thee
That, being unseminar'd, thy freer thoughts
may not fly forth of Egypt. Hast thou affections?'
Mar. 'Yes, gracious madam.'
Cleo. 'Indeed!'

Das Spiel mit dem Eros in der Phantasie weist sich als diejenige Wirklichkeit aus, die das Phänomen Kleopatra in seinem Nullpunkt a u s f ü l l t.[7] Es liegt im Zuge ihrer Grundgestimmtheit, daß sich ihre Phantasie nach obigem Gespräch mit dem Eunuchen instinktiv auf ihr wesentliches Objekt, auf Antonius, richtet:

Cleo. 'O happy horse, to bear the weight of Antony!
Do bravely, horse! for wot'st thou whom thou movest?
The demi-Atlas of this earth, the arm
And burgonet of men.' (I, 5, 21 ff.)

Darüber hinaus erhellt für die Nullpunktsituation aus einer besonderen Szene (II, 5, 1—23) auf Grund des dauernden Umschlagens ihrer Stimmung die ursprünglichere Bedeutsamkeit der Phantasie vor dem Spiel; zunächst fordert Kleopatra Musik:

Cleo. 'Give me some music; music, moody food
Of us that trade in love.' (V. 1 f.)

Musik als solche, d. h. als etwas Absolutes genommen, ist ihrer Lebenssphäre fremd; ihre Phantasie tastet umher nach einem ande-

6) Der Begriff Daseinsnullpunkt in Anlehnung an Kierkegaard. Unter Existenz „auf dem kritischen Nullpunkt" versteht K. die Existenz „zwischen Kälte und Wärme, zwischen Weisheit und Albernheit, zwischen Etwas und Nichts, als ein bloßes Vielleicht". IV, 246 f.

7) Zur Betonung der Antithetik in obiger Situation sei die Bemerkung angefügt, daß Mardians Anrede 'your highness' ins Bewußtsein hebt, daß Kleopatra ihrem Stande nach eine — Königin ist!

ren Ausfüllsel ihres Seins im Nullpunkte und — ihre Stimmung schlägt um:

Cleo. 'Let it alone; let's to billiards: come, Charmian.'

Ihrer Gespielin Vorschlag, doch mit dem Eunuchen zu spielen, verlockt Kleopatra zu der schon zitierten eigenen Wesensenthüllung (vgl. o. S. 29) in ihrer durch und durch erotischen Phantasie, durch welche ihre allgemeine Grundsituation blitzartig hervorleuchtet. Von hier aus kommt sie auf den Sprung zu einer gemäßeren Möglichkeit als Billiardspielen: sie will als Anglerin zum Fluß, um unter den Tönen einer fernen Musik Fische zu überlisten

'and, as I draw them up,
I'll think them every one an Antony,
And say, "Ah, ha! you 're caught".' (Vers 13 ff.)

Das heißt: im Nullpunkt schlägt Kleopatras Stimmung zu etwas so lange um, bis ihre Phantasie in Richtung auf Antonius die ihrer augenblicklichen Situation entsprechendste Möglichkeit gefunden hat.

Somit offenbart sich auch Kleopatras Daseinsnullpunkt aus der Bezogenheit zum Grundphänomen der Liebesleidenschaft. Die ihr durch die Abwesenheit Antons entgegenstarrende Liebesleere ist für sie identisch mit ihrer Daseinsleere, die sie folgerichtig ausschlafen will ('to sleep out'); ihrer Spielleidenschaft vermag sie in dieser Situation nur durch ihre niedrige erotische Phantasie ('fancy') einen Gehalt abzugewinnen.[8]

Von diesen grundlegenden Beziehungen aus fällt neues Licht auf Kleopatras Verhalten kurz nach Aktium und auf Aktium selbst: es liegt im Zuge der bisherigen Auslegung, wenn die durch die verlorene Schlacht heraufbeschworene Situation der Ungewißheit Kleopatra n ä h e r als Antonius an das Nichtsein heranführt. Der getreueste Diener des Antonius, der ihm im Tode vorangeht, um seinen Herrn nicht auf dessen eigenes Geheiß hin töten zu müssen, vermittelt die Begegnung zwischen Kleopatra und Antonius nach der Schlacht, indem er auf die für Kleopatra bezeichnende Befindlichkeit i n T o d e s n ä h e hinweist:

Eros. 'Most noble sir, arise; the queen approaches:
Her head's declined, and d e a t h w i l l s e i z e h e r, but
Y o u r c o m f o r t makes the rescue.' (III, 11, 46 ff.)

Auf Grund der herrschenden Atmosphäre der Ungewißheit als Folge des Ausganges der Schlacht s c h w e b t Kleopatra »zwischen Etwas

8) Die Verbindung niederster erotischer Phantasie mit der Liebe ist für Kleopatra charakteristisch; die Verbindung der Phantasie mit der Liebe ist so selbstverständlich, daß Sh. die Liebe allein als 'high fantastical' bezeichnet; vgl. Tw. Night I, 1, 14 f.:

Duke. 'so full of shapes is fancy (= love),
That it alone is high fantastical.'

Über 'fancy' und 'imagination' — soweit sie in den Rahmen des Entwurfes der Problemeinheit hineingehören — s. S. 41 ff.

und Nichts, als ein bloßes Vielleicht«. Diese Situation besteht für Kleopatra auch nach der Rückkehr nach Alexandria weiter, indem sie die allgemeine Stimmung des Besiegtseins erleidet in der Grundgestimmtheit der vorzüglich ihr wesenhaften Nähe zur Daseinsleere, die die Folge ihrer Daseinsohnmächtigkeit ist:

Scene XIII. — Alexandria. Cleopatra's palace.
Enter Cleopatra, Enobarbus, Charmian, and Iras.
Cleo. 'What shall we do, Enobarbus?'
Eno. 'Think, and die.'[9]

Die in ihrem Wesen wurzelnde Echtheit dieser Betroffenheit Kleopatras von der gähnenden Leere des zeitlosen Nichts (Moment des 'gorge') verstehen heißt, auf dem Wege sein zu der eigentlichen Grundbezogenheit ihrer Ichweltsphäre, die besonders das dritte Daseinsmoment an den Tag hebt.

c) Kleopatras absoluter Daseinstiefpunkt

Wie sehr Shakespeare seine Kleopatra von Grund auf in einheitlichem Zuge entwirft, zeigt die völlig freie Gestaltung dieser Situation, mit der Shakespeare ein Grenzphänomen stiftet, dessen tieferes Verstehen auf Grund der bisherigen Kategorien (dirnenhafte Raserei oder dergl.) nicht zu leisten ist.

In die Situation des absoluten Tiefpunktes rückt Shakespeare Kleopatra infolge der Nachricht eines Boten, daß Antonius Oktavia geheiratet habe; vgl. II, 5, 60 ff.[10]:

---

9) Für die Auslegung dieser umstrittenen Antwort 'Think, and die' — etwa: nachsinnen, wie zu sterben und diesen letzten Schritt vollziehen — vgl. den textkrit. App. d. N. V. E. — Vielleicht kommt hier eine für den Barock charakteristische ähnliche Haltung zum Ausdruck wie in folgender Macbethstelle:

Mal. 'he (Cawdor) died
As one that had been studied in his death,
To throw away the dearest thing he ow'd,
As 't were a careless trifle'. (I, 4, 8 ff.)

Allgemein über Leben und Tod im Zeitalter des Barock vgl. W. Rehm, Der Todesgedanke, VII. Kap.

10) Die Charakterisierung dieser Szene als „völlig freie Gestaltung" wird u. E. nicht beeinträchtigt durch den Hinweis auf Kleopatras Verhalten gegen Seleucus bei Plutarch-North als mögliche Quelle: "Cleopatra was in such a rage with him (Seleukus — V.), that she flew upon him, and tooke him by the heare of the head, and boxed him wellfavoredly'. Basil Blackwell, a. a. O. S. 395 f. Sh. habe in seinem Drama „diesen bis zur Raserei gehenden Wutausbruch seiner Heldin ... abgeschwächt bis zur Unkenntlichkeit":

Cleo. 'I'll catch thine eyes,
Though they had wings: slave, soulless villain, dog!
O rarely base!' (V, 2, 155 ff.)

und den Wutausbruch vorverlegt bei der Nachricht von der Heirat Antons

Mess. Madam, he's married to Octavia.'
Cleo. 'The most infectious pestilence upon thee!
[Strikes him down.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Hence,
[Strikes him again.
Horrible villain! or I'll spurn thine eyes
Like balls before me; I'll unhair thy head:
[She hales him up and down.
Thou shalt be whipp'd with wire, and stew'd in brine,
Smarting in lingering pickle.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Rogue, thou hast lived too long.'
[Draws a knife.

Diese für das Verstehen Kleopatras höchst bedeutsame Situation offenbart die Wirkung, welche die Aufdeckung der gefährlichsten Wahrheit auf sie haben muß: ihr augenblickliches Dasein im Nullpunkt zieht sich im absoluten Tiefpunkt zusammen, und ihr seins- und wertwidriges, dem mörderischen Tode sehr naheverwandtes inneres Chaos taucht als ein Inferno der Wertanarchie empor und bedroht unter Nichtachtung aller Wirklichkeitsbezüge echte Schuldlosigkeit. Das Unmaß ihres Daseinsgrundes hat kein Maß für die echte Schuldlosigkeit des Boten; das Absolute, gegenüber dem jede objektive Tatsache in den Hintergrund tritt, ist ihre unmittelbare Grundgestimmtheit der Leidenschaft zu Antonius. Von hier aus ergibt sich der Ansatzpunkt für die Dialektik, durch welche der obige Ausbruch bestimmt wird: die Königin, für welche die Wahrheit der Nachricht den T o d bedeutet, will ihrerseits die Wahrheit mit dem T o d e bestrafen. Erst durch ihre eigene Gespielin muß sie sich zu sich selbst zurückrufen lassen (II, 5, 75 f.):

Charm. 'Good madam, keep yourself within yourself:
The man is innocent.'

Während des allmählichen Verrauschens ihres todesnahen Zustandes, den sie selbst als 'mad' charakterisiert (Vers 80), erfährt sie in dieser Krise eine dialektische Lebenswahrheit (Vers 107):

Cleo. 'In praising Antony, I have dispraised Caesar.'[11]

Und dennoch: Sie will Antonius unbedingt zurückgewinnen, denn

Cleo. 'Though he be painted one way like a Gorgon,
The other way's a Mars.' (II, 5, 116 f.)

— es muß der im intuitiven Verstehen wurzelnden Gewißheit des Einzelnen vorbehalten bleiben, in der ganz anders gearteten Situation und in dem bezeichnenden Wie der Sh.'schen Worte die völlig freie Gestaltung eines ganz anderen Phänomens zu entdecken (gegenüber W. Traub, Auffassung u. Gestaltung der Cleopatra, S. 22).

11) Hatte sie doch früher einmal ihrer Gespielin gedroht:
Cleo. 'By Isis, I will give thee bloody teeth (!),
If thou with Caesar paragon again
My man of men'. (I, 5, 70 ff.)

Das naturhafte Moment der dämonischen Fülle in Antonius ist es, das gerade als Synthese des Höchsten und Tiefsten auf die Naturhaftigkeit Kleopatras seinen unwiderstehlichen Reiz und Zauber ausüben muß,[12] und gerade in dieser Situation zeigt sich besonders deutlich, wie sehr das Kleopatraproblem ein Antoniusproblem ist: sie unternimmt sofort den ersten, im Augenblick notwendigen Schritt, um ihren 'Herculean Roman' zurückzugewinnen.[13]

Als Ergebnis läßt sich also auch die dritte ausgezeichnete Situation bei Kleopatra in ihrer unmittelbaren Bezogenheit zum Grundphänomen der Liebe, genauer: zur Grundgestimmtheit ihrer Leidenschaft zu Antonius, ausweisen. Können die ersten beiden Situationen umschrieben werden mit »Liebesfülle« und »Liebesleere«, so entschleiert sich die dritte als »total seins- und wertwidriges Verhalten in Todesnähe«. Somit gelingt es mittels Aufspaltung in drei ganz konkrete Situationen, innerhalb deren Antithetik sich Kleopatra bewegt, in Shakespeares dramatischer Gestalt die innere Spannung durchsichtig zu machen, als deren wesentlicher Ausweis sich die enge dialektische Wechselwirkung zwischen »Liebesfülle« und »Todesnähe« zeigen läßt.

d). Kleopatras entscheidende Daseinskrise

Nachdem die bisherige Analyse — soweit es eben die in der Einleitung dieses Kapitels gemachte einschränkende Anlehnung an die Schückingsche These zuläßt — die einheitliche Grundbezogenheit der Ichweltsphäre der Kleopatra der ersten drei Akte freizulegen versucht hat, ist es zunächst notwendig, die Anklageszene (III, 13, 105 ff.), durch welche der plötzliche Umbruch Kleopatras von der „ordinären Dirnennatur" zur „Idealfigur" auf Grund von Antons „moralischen Geißelhieben" sich vollziehen soll, in ihrem Situationszusammenhang aufzudecken.

---

12) Es ist die eigenartige Region des »Zwischen«, die schon nach Plato entscheidendes Kriterium des Dämonischen ist (Symp. 202 E). So findet Kleopatra auf die Nachricht von Antons Zustand als 'between the extremes' (Vers 51) die bezeichnenden Worte I, 5, 53 f.:

Cleo. 'O well-divided disposition! Note him,
Note him, good Charmian, 'tis the man; but note him'.

Bezeichnend ist hierbei zweierlei: 1. daß die 'well-divided disposition' (= 'heavenly mingle' Kleo. Vers 59) Grund ist für die Verabsolutierung des Antonius als Mann, die mit der Setzung von 'tis the man' vollzogen ist; vgl. Jul. Caes. V, 5, 75: 'This was a man!' 2. die Epizeuxis; Kleopatra neigt nur in bedeutsamen Situationen zur Wiederholung (vgl. V, 2, 190).

13) "She wishes to possess her man of men, to possess him completely, and she fights instinctively against all the forces that draw him from her." J. Wilcox, Love in Ant. a. Cleop. Pap. Mich. Acad. Sc. XXI 1936, S. 538 (Gesp. v. V.).

Den äußeren Anlaß zu seiner Anklage findet Antonius in Kleopatras Verhalten gegenüber Oktavians Abgesandten, dem sie ihre Hand zum Kusse darbietet. Antonius beginnt seine Anklage mit der Frage:

'what's her name,
Since she was Cleopatra?' (III, 13, 98ff.),

und er setzt sie fort

'You were half blasted ere I knew you' etc.

Ihre rücksichtslose Verunglimpfung durch Antons Worte — besonders durch den diastolischen Höhepunkt der Anklage 'I found you as a morsel cold upon Dead Caesar's trencher' — unterbricht Kleopatra nur durch eine Interjektion und eine kurze Frage, die vom Modus des bangen Erstauntseins in den einer entschlosseneren Stimmung übergehen (Vers 109, 115, 122, 153), bis sie — Vers 155 — erklärt: 'I must stay his time'. Darauf geht der dramatische Dialog wie folgt weiter:

Ant. 'To flatter Caesar, would you mingle eyes
With one that ties his points?'
Cleo. 'Not know me yet?'
Ant. 'Cold-hearted toward me?'

Diese eine Frage ist d i e kritische Frage, indem sie eine Wirkung erzeugt, welche die ungeheuerlichen vorausgehenden Vorwürfe nicht zu erzielen vermochten, und es zeigt sich das durch den Begriff (absoluter) Daseinstiefpunkt aufgefangene Verhältnis eines Selbst (Kleopatra) zu sich selbst als ein methodischer Schritt von Folge: Kleopatra ist unterwegs zu ihrer ureigenen Möglichkeit, i h r e m Daseinstiefpunkt:[14]

Cleo. 'Ah, dear, if I be so,
From my cold heart let heaven engender hail,
And poison it in the source; and the first stone
Drop in my neck: as it determines, so
Dissolve my life! The next Caesarion smite!
Till by degrees the memory of my womb,
Together with my brave Egyptians all,
By the discandying of this pelleted storm
Lie graveless, till the flies and gnats of Nile
Have buried them for prey!'

Sofort ist Antonius zufriedengestellt — 'I am satisfied' — und erhält auf seine Worte

'I will be treble-sinew'd, hearted, breath'd,
And fight maliciously' etc. (Vers 178 ff.)

---

14) Es sei darauf hingewiesen, daß den Daseinsmomenten, als aus einer unendlichen Zahl von einzelnen Gestimmtheiten herausgegriffen, trotz der Setzung von »Punkt« in ihren Begriffen ein gewisser Bewegungsraum eignet; so verstehen wir unter »absoluter Daseinstiefpunkt« die letzte Stufe in dem Bewegungsraum: »Daseinstiefpunkt«.

von Kleopatra die zustimmende Entgegnung

'since my lord
Is Antony again, I will be Cleopatra.'

Mit dieser Versöhnung ist die Anklageszene abgeschlossen. Kleopatras Haltung bleibt im einzelnen aequivok, aber: ihre Stellungnahme zu Antons Anklage wendet sich nicht gegen ihre Beschimpfung als gemeinste Dirne, sondern gegen die Möglichkeit, ihre Haltung als 'cold-hearted' auszulegen; von hier aus bewegt sie sich ihrem Daseinstiefpunkt zu.

Ist es schon nach dem bisherigen Aufriß der Grundprobleme fraglich, von den „moralischen Geißelhieben" einer Anklage auf die innere Ursache für eine plötzliche Wandlung in einem so tiefgründenden Phänomen, wie Kleopatra es ist, zu schließen, so wird der weitere Versuch zur Erfassung der inneren Ganzheit Kleopatras, der sich jetzt eng an das weitere Nacheinander der Szenen anschließen kann und muß, die Zweicharakteretheorie überholen.

In den folgenden 12 Szenen steht Kleopatra außerhalb des gesamtdramatischen Geschehens, und es zeigt sich an ihr keine neue Wesensenthüllung, d. h., daß für das Verstehen Kleopatras diese Szenen als unbedeutsam unter die Kategorie der „Absonderung des Zufälligen" fallen. Dann aber in der 13. Szene des IV. Aktes unternimmt Kleopatra in äußerster Bedrängnis einen folgereichen Schritt; sie will sich vor dem rasenden Antonius, der sie von neuem des Verrates bezichtigt und sie deshalb zu töten beabsichtigt — 'The witch shall die' IV, 12, 47 — in das Grabmal zurückziehen und einen letzten Versuch unternehmen, um Antonius zurückzugewinnen:

Cleo. 'Mardian, go tell him I have slain myself;
Say, that the last I spoke was "Antony",
And word it, prithee, piteously: hence, Madian,
And bring me how he takes my death. To the monument!'

Bald darauf aber überkommt sie plötzlich

'a prophesying fear
Of what hath come to pass', (IV, 14, 120 f.)[15]

daß ihre List Antons Tod bedeute, und im selben Augenblick, als sie ihres sterbenden 'man of men' gewahr wird, bricht sie in die Worte aus:

Cleo. 'O sun,
Burn the great sphere thou movest in! darkling stand

15) Die Deutung der 'prophesying fear' kann nicht besser geschehen als durch Sh.'s eigene Worte aus Rich. III.:
Third Cit. 'By a divine instinct men's minds mistrust
Pursuing danger'. (II, 3, 42 f.)

The varying shore o'the world.[16] O Antony,
Antony, Antony! Help, Charmian, help, Iras, help;
Help, friends below; let's draw him hither.' (IV, 15, 9 ff.)[17]

Im sterbenden Römer erfährt Kleopatra ihre entscheidende Daseinskrise. In der Grundgestimmtheit ihrer Leidenschaft zur Liebesfülle fand sie die Ausfüllung ihres Daseins nur durch Antonius. Und aus der Tiefe des Schmerzes prägen sich ihr die Worte:

Cleo. 'My resolution and my hands I'll trust;
None about Caesar.' (IV, 15, 49 f.)

Ihre Entschlossenheit ('resolution') aber ist die Entschlossenheit einer Verzweifelten, der ihre Daseinserfüllung entfahren ist; vgl. IV, 15, 59 ff.:

Cleo. 'Noblest of men, woo't die?
Hast thou no care of me? shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
[Antony dies.
No better than a sty?
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
there is nothing left remarkable
[Faints.
Beneath the visiting moon.'

Der Verlust des einen Wertes, der Kleopatra zum erstenmal als Vereinzelte mit ihrer Sorge ('care') der Dingweltsphäre gegenüberstellt,[18] zieht für sie folgerichtig die Entwertung und Verächtlichmachung der ganzen Welt nach sich, deren letzte Phase sich verdichtet zum

'All's but naught'. (IV, 15, 78)

Diese totale Sinnentleerung zeigt an: totale Ichwelt- und Dingweltentleerung. Und im Zuge dieser Situation erfährt Kleopatra ihre Lebenswahrheit, daß nämlich Antons Verlöschen ihr Verlöschen ist; vgl. IV, 15, 85:

Cleo. 'Our lamp is spent, it's out!'

Ihr Leben, das eine immerwährende Leidenschaft zur Liebe war, schlägt um in die Bereitschaft zum Tode; vgl. IV, 15, 86 ff.:

Cleo. 'what's brave, what's noble,
Let's do it after the high Roman fashion,
And make death proud to take us.'

Aber: ihr Dasein allein aus der Grundgestimmtheit der »Maßlosigkeit der Leidenschaft zur Liebesfülle« verharrt bei Entziehung ihrer einmaligen mit Antonius gegebenen Möglichkeit zur Erfüllung

16) W. Clemen, a. a. O.: „nirgendwo ist so sehr diese Licht-Dunkel-Symbolik des Todes zugleich symbolisch verbunden mit der Gesamtdarstellung der Menschen und ihrer Schicksalskurve wie gerade in 'Antony and Cleopatra'." (S. 219.)

17) Für die situationsmäßige Bedeutsamkeit der Iteration vgl. S. 34, Anm. 12, Schluß.

18) Vgl. S. 52.

nicht bei maßvoller »Bereitschaft zum Tode«, sondern bricht als angstvolles, dämonisches Getriebensein notwendig durch zum maßlosen »Ueberschwang der Leidenschaft zum Tode«[19], in den Kleopatra sich selbst hineinsteigert durch Vergegenwärtigung des einen Wertes Antonius, der ihr in der Nichtigkeit alles Seienden als höchstmögliches Ideal in einem Wahrtraume erscheint.[20] Und ihre »Leidenschaft zum Tode« lebt aus dem einen Grunde der Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit Antonius. Diese Sehnsucht treibt sie zum Tode[21]; denn die Situation der Liebesleere, nicht der Tod, bedeutet für sie das Nichts: „Tod — eine nähere Verbindung liebender Wesen." [22] Vgl. V, 2, 227 f. u. 279 f.:

Cleo. 'I am again for Cydnus,
To meet Mark Antony: —'
'I have
Immortal longings in me:'.

Cydnus — Immortal longings. Cydnus — Cleopatras erste entscheidende Begegnung mit Antonius, von der Plutarch schildert, „daß Aphrodite in schwärmerischem Festaufzug Dionysos zu besuchen käme" (Kap. 26) — ist das Symbol des Anfangs ihrer Liebe in der Zeitlichkeit, das Shakespeare so eindrucksvoll schöpferisch entworfen hat (II, 2, 191 ff.), daß die moderne Geschichtsforschung anerkannt "Shakespeare has drawn that wonderful picture once for all",[23] — dieser Cydnus wird ihr zum Symbol ihrer Begegnung mit Antonius im Jenseits als Ziel ihrer 'Immortal longings'.[24]

19) Vgl. K. Jaspers, Philos. Bd. III Metaphys. S. 103: „Die Leidenschaft kennt den Überschwang im Tode"; Kleopatra ist das Beispiel par excellence.

20) Vgl. S. 41 f.

21) Es ließ sich schon rein faktisch nachweisen, daß Kleopatra die Schlangen sowohl vor der Nachricht, daß sie in Rom im Triumph einhergefahren werden soll, wie vor der Seleukus-Szene bestellt hatte, nach der sie ihrer Gespielin aufträgt, die Schlangen in aller Eile hereinbringen zu lassen (vgl. S. 23). Erst dann erfährt sie, daß Oktavian sie innerhalb von drei Tagen über Syrien zum Triumph nach Rom schicken will, worauf sie in drastischen Worten ihrem Abscheu vor dem Aufzuge in Rom Ausdruck verleiht (Vers 206 ff.). Daß bei Kleopatras Wesen, das nur getragen wird durch die Grundgestimmtheit instinktiven Gefühlslebens, dem Angst und Furcht ganz besonders tief verhaftet sind, die Furcht vor der bevorstehenden Situation in Rom ihre »Leidenschaft zum Tode« vertieft, ist nur folgerichtig. Daß aber die Furcht vor dem Triumph nicht der Grund ihres Todes ist, ergibt sich aus den bisher ausgelegten und besonders den noch auszulegenden Situationen, die sämtlich in einheitlicher Bezogenheit auf dieselbe Grundproblematik hinweisen.

22) Aus der Todesmystik von Novalis, Ges. W. herausg. von P. Kluckhohn, Bd. III, S. 232. Vgl. das Folgende.

23) Cambr. Anc. Hist. X, 39.

24) Alex. Schmidt kommentiert 'Immortal longings' als 'longings for immortality'.

Die volle Ursprünglichkeit der aufgeworfenen Problematik offenbart sich aber erst in der ausgezeichneten Situation des Todes selbst (V, 2, 294 ff.):

Cleo. 'The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts, and is desired.
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
[To an asp, which she applies to her b r e a s t.[25]
— — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Dost thou not see my baby at my breast,
That sucks the nurse asleep?
— — — — — —
As sweet as balm, as soft as air, as gentle, —
O Antony! — Nay, I will take thee too:
[Applying another asp to her arm.
What should I stay —' [Dies.

Mit dem in dieser entscheidenden Situation Erlebten und Ausgesprochenen ist zugleich die objektive Gültigkeit der prophetischen Ankündigung des Enobarbus in der zweiten Einleitungsszene ausgewiesen. Diese Ankündigung, die Kleopatras Wesensgrund auf die ursprunghafteste Dialektik, d. h. die Eros-Thanatosdialektik zurückführt, die geradezu thematisch in jeder Situation, in der Kleopatra sich befindet, schon schwach hindurchschimmert, sei wegen ihrer Bedeutsamkeit nochmals ins Bewußtsein gehoben:

Eno. 'I do think there is mettle in death,
which commits some loving act upon her,
she hath such a celerity in dying.' (Vers 139 ff.)

Kleopatras Todeserlebnis und -worte zeigen sich wesensmäßig in völliger Uebereinstimmung mit Versen aus Novalis' Vierter Hymne an die Nacht (I, 59):

„O! s a u g e, Geliebter,
Gewaltig mich an,
Daß ich e n t s c h l u m m e r n
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu B a l s a m und A e t h e r
Verwandelt mein Blut —"[26]

Es ist bei dem Thema von Shakespeares Drama kein Zufall, daß Antonius vor seinem Tode derselben Stimmung wie Kleopatra Ausdruck verleiht; vgl. IV, 14, 99 ff.:

25) Die Setzung von 'breast' hat den Kommentatoren Schwierigkeiten bereitet. So ist der hier von Sh. angedeutete Aktus in seinem Symbolgehalt im Kommentar der N. V. E (368) nicht bloß verdeckt, sondern, da sowohl Plutarch wie Plinius nur von einer Schlange an Kleopatras Arm zu berichten wüßten, als solcher überhaupt unverständlich geblieben.

26) Mit dem v. V. Gesp. vgl. o. Sh.'s Worte 'to suck asleep' — 'balm' — 'air'.

Ant. 'I will be
A bridegroom in my death, and run into't
As to a lover's bed.'

Diese Worte, nach deren Ausbruch der Römer sich in sein Schwert stürzt, finden gleichfalls in wesensmäßig-umfassender Weise ihre Entsprechung in einer Novalis-Stelle: „Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist — ist eine Hochzeit — die uns eine Genossin für die Nacht gibt. Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht — ein Geheimnis süßer Mysterien" (IV, 378).[27]

Kleopatra überspringt also das Phänomen Tod durch das Erlebnis eines Liebesaktes, indem sich beide für sie in einer 'extase de la mort et de la volupté' zu einem Phänomen zusammenziehen. Ihre »Leidenschaft zur Liebesfülle« ist überhaupt der Grund ihrer »Leidenschaft zum Tode«, die sie von neuem an den Cydnus führt; denn schon für die immer wiederkehrende Heranführung Kleopatras an die Grenze von Sein und Nichtsein in den drei ausgezeichneten Situationen versuchten wir freizulegen, daß nicht der Tod, sondern das Erlebnis der Liebesleere für sie mit dem Nichts identisch ist. So hat Shakespeare seine Kleopatra unabweisbar im vorhinein auf die Phänomene Liebe—Tod hin mit gleicher Seinsmächtigkeit entworfen; ihr Tod kommt nicht als ein Etwas »hinzu«, sondern zeigt sich als Folge immanenten Geschehens. Die Deutung ihres Lebens ist zugleich die Deutung ihres Todes und umgekehrt — todhaftes Leben in reiner Ursprünglichkeit: „In der Todesliebe und in der Todessehnsucht spricht das Barockjahrhundert sein Eigenstes aus. Und oft wird diese Sucht zur Brunst, die Todesliebe zur Todeserotik: solche Todeserotik ist das eigentlich Neue in der Geschichte des Todesgedankens."[28]

Damit ist in diesem Kapitel diejenige existentielle Dialektik entworfen, die das Phänomen Kleopatra über das Auseinandergezogensein in der Zeit und zugleich — das sollte die methodische Aufspaltung in die Daseinsmomente vornehmlich aufdecken — in den einzelnen Situationen im Innersten zusammenhält.

---

27) Die Frage, in welchem Umfang hier Sh. Ideen antizipiert, die erst für die Romantik bezeichnend sind, sei nur aufgeworfen; vgl. S 46, Anm. 17.
28) W. Rehm, Der Todesgedanke, S. 237.

Fünftes Kapitel

Kleopatra als ein Problem der Steigerung und Individuation

„Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus."

Dieses von L. Uhland Sophokles titulierte Hölderlin-Distichon[1] weist in dreifacher Dialektik hin auf das Problem der Steigerung bzw. Einschränkung:

1. In der »Trauer« gelingt es »endlich«, »das Freudigste freudig zu sagen«;
2. Wem gelingt es nur? »mir«, d. h. dem Dichter; denn: »Viele versuchten umsonst«;
3. Wie gelingt es? Nicht aus dem bewußten »Versuch« heraus, sondern: indem »es sich mir ausspricht«.[2]

Das Verstehen dieser sich steigernden Dialektik ist und bleibt dem bloßen Verstande ein Paradox, das auf ein Urphänomen ursprünglicher Erlebnismächtigkeit hinweist, in der sich die Tiefe des Seins in einer höheren Gegensatzeinheit ausspricht: die in der Dissonanz der Trauer, des Leides, gründende Stimmung als ursprüngliche Möglichkeit, um die höchsten und tiefsten Dinge sich überhaupt aussprechen zu lassen. Und so offenbart sich Kleopatra das Wesen des Antonius nicht in der Leidenschaft, die besitzt; sondern in der Situation der Ohnmächtigkeit, die sie im Innersten getroffen zeigt durch den Verlust des einen Wertes, enthüllt sich die Dialektik zwischen der Größe der Leidenschaft, die besitzt, und der Leidenschaft, die verlor.[3] Die durch den Tod des Antonius bewirkte innere Spannung in Kleopatra steigert Antonius und damit sie selbst in der Nichtigkeit alles Seienden (vgl. S. 37) hinauf zu letzter Verdichtung und Verklärung in einem naturhaften Urbild durch die Kraft der produktiven Imagination — das ist der Sinn, der sich in Kleopatras Wahrtraum ausspricht (V, 2, 76 ff.):

---

1) IV, 3 der N. v. Hellingrathschen Ausg.

2) Eine sich steigernde Dialektik einfacher Art dient als Folie zu Love's Labour's Lost:

Maria: 'Folly in fools bears not so strong a note
As foolery in the wise, when wit doth dote'; V, 2, 75 f.

3) Ähnlich J. Middleton Murry, Shakespeare S. 356: "the incommensurability of Cleopatra's loss, the incommensurability of her suffering."

Cleo. 'I dreamt there was an Emperor Antony:
O, such another sleep, that I might see
But such another man!
— — — — — —
His face was as the heavens; and therein stuck
A sun and moon, which kept their course, and lighted
The little O, the earth.
— — — — — —
His legs bestrid the ocean: his rear'd arm
Crested the world: his voice was propertied
As all the tuned spheres, and that to friends;
But when he meant to quail and shake the orb,
He was as rattling thunder.' Etc.
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
But, if there be, or ever were, one such,
It's past the size of dreaming: nature wants stuff
To vie strange forms with fancy; yet, to imagine
An Antony, were nature's piece 'gainst fancy,
Condemning shadows quite.'[4] (Vers 96 ff.)

Das Möglichwerden dieses einmaligen Traumes gründet in der Stimmung des tiefsten Leides, und, was Kleopatra vorher an niedrigster, erotischer 'fancy' leistete (vgl. S. 29 f.), das zeigt sich jetzt dialektisch als die Kraft zu höchster 'imagination', durch die sich ihr das Tiefste ausspricht:[5] die urbildhaft geschaute Gestalt des Antonius offenbart sich in Kleopatras Sprachleistung als verdichtet und ist identisch mit der Entelechie des Universums.[6] Und was die sich steigernde Dialektik in dem zitierten Hölderlin-Epigramm aussagt, das findet sich entsprechend für Kleopatras

4) Die zweite Hälfte in der Übersetzung: Der Natur fehlt es an Stoff, um die 'Fancy' zu überbieten an seltsamen Formen (welche die 'Fancy' schaffen kann und schafft); wenn man jedoch ein 'Image' des Antonius schaffen könnte, so wäre das ein Meisterwerk der Natur gegenüber der 'Fancy', das die Schattengebilde der 'Fancy' verurteilen (ausstechen) würde. Vgl. auch A Mids. N.'s Dr. V, 1, 1—27. Allgemein über den wesentlichen Unterschied von Fancy und Imagination M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, Kap. II und ders., Vorlesungen über Shakespeare, W.S. 1938/39.

5) „Die Dialektik denkt man sich im allgemeinen ziemlich abstrakt, als logische Bewegung. Das L e b e n lehrt jedoch, daß es viele Arten von Dialektik gibt, daß fast jede Leidenschaft ihre eigene Dialektik hat." Kierkegaard I, 144 (Gesp. v. V.).

6) Dieses 'image' ist letzte Verdichtung dessen im besonderen, was C. Spurgeon in Shakespeare's Imagery, S. 350, betont: "The group of images in Antony and Cleopatra which, on analysis, immediately attracts attention as peculiar to this play, consists of images of the world, the firmament, the ocean, and vastness generally." (Die Identität von Bild- und Sachsphäre — 'His face was as the heavens' etc. — sowie die Bezeichnung „Wahrtraum" nach Prof. Deutschbein).

Wahrtraum bei J. Middleton Murry: "It is as though his essence had been made plain, his secret revealed to Cleopatra in her vision."[7] And this again is true to the deeps of human experience: we do know those we have loved better after their death than we knew them while they lived; and sometimes the deepening of knowledge is so profound that we could almost say that, in comparison with the knowledge we now possess, our former knowledge was ignorance. The difference between us and Shakespeare is that Shakespeare can express the kind of knowledge which remains unutterable and unuttered in the hearts of us ordinary folk."[8]

Damit aber ist Wesen und Aufgabe des Antonius-'image' noch nicht erschöpft. Es realisiert nicht nur Antonius als ein kosmisches Wesen und verstärkt Kleopatras Sehnsucht nach ihm, sondern bewirkt auch in ihr selbst eine Synthese der Gegensätze, in der sich Endliches mit Unendlichem verknüpft, indem nämlich ihr Ich in der auf einem stark gefühlsbetonten Willen beruhenden 'imagination' versucht, sich mit dem Erlebnisinhalt (Antonius = Entelechie des Universums) zu verschmelzen.[9]

Diese in Kleopatra mit immanenter Notwendigkeit in der Situation des tiefsten Leides auftauchende 'imagination' ist in gleich offenbarer Weise wie Liebe und Tod Hinweis auf ein noch ursprünglicheres Phänomen:

Cleo. 'I have nothing
Of woman in me. (V, 2, 237 f.)
Methinks I h e a r
Antony call; I s e e him rouse himself
To praise my noble act; I h e a r him mock
The luck of Caesar, ...
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
I am fire and air; my other elements
I give to baser life.' (Vers 282 ff.)

---

7) Beachte an der Vision die Steigerung bis zum höchstmöglichen Grad: nature-fancy-imagination. Dieselbe Steigerung findet sich noch einmal, auf Kleopatra bezogen, und zwar in Enobarbus' Schilderung von ihrem Aufzuge am Flusse Cydnus:

Eno. 'For her own person,
It beggar'd all description: she did lie
In her pavilion — cloth of gold, of tissue —
O'erpicturing that Venus where we see
The fancy outwork nature.' (II, 2, 197 ff.);

nur daß hier der dritte Steigerungsgrad — 'o'erpicturing' — nicht nur hinweist auf eine subjektiv vorgestellte Wirklichkeit wie in Kleopatras Traum, sondern auf ein 'image' von objektiver Realität. (Bei Plut.-North lautet die Stelle: "apparelled and attired like the goddesse Venus, commonly drawen in picture").

8) a. a. O. S. 375.

9) Siehe M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 16, 17 u. 21.

Die 'imagination' zeigt sich als mögliche Ekstase zur Ueberwindung der Individuation in dem Einssein mit einem Transsubjektiven.[10] Damit ist die Analyse an dem Punkt angelangt, daß das Urproblem, welches Kleopatra aufgibt, in den Blick gebracht werden kann.

Die tiefste Diakrisis im Menschsein ist seine Befindlichkeit unter dem Zwange des principii individuationis, in welchem zugleich seine Möglichkeit zu hoher Erhebung und qualvoller Angst gründet. Die qualvolle Angst als die unbestimmte Angst vor der Individuation zur eigenen Ichheit drängt das Selbst nach Erlösung und Aufhebung im Ursprung des Seins, ja drängt es, sich in ihm überhaupt erst wesenhaft zu realisieren. Die möglichen Weisen hierzu sind — im wörtlichsten Sinne des Wortes — »Ekstasen«, Zustände, in denen das eigentliche Selbst des Menschen aus ihm „herausgetreten" zu sein scheint. Von hier aus entfaltet sich das Urproblem Kleopatras als das dauernde Unterwegssein zur Ueberwindung ihrer Individuation in allen möglichen Ekstasen, wie da sind: Liebe — Tod — Imagination — Rausch — Spielleidenschaft (= partielle Ekstase). Tatsächlich ist mit der Hervorhebung der Ekstasen zugleich die gesamte Lebenssphäre umgrenzt, in welcher die Königin bedeutsam begegnet. Von ihr aus betrachtet, ist der notwendige Verlauf des Ganzen nur Zufälligkeit, die sie ihrem früheren Sein nicht enthebt, sondern in ihm nur um so wesentlicher werden läßt.[11]

Das Verhältnis der Ekstasen zueinander wird zunächst in kurzer Zusammenfassung schon thematisch in der zweiten Einleitungsszene bekanntgegeben, die in folgendem zugleich die beiden Hauptrichtungen anzeigt, in denen sich alle Kleopatraauslegungen bewegen:

Ant. 'She is cunning past man's thought.'
Eno. 'Alack, sir, no; her passions are made of
nothing but the finest part of pure love:
— — — — — — — — — — — — —
this cannot be cunning in her; if it
be, she makes a shower of rain as well as Jove.'
(Vers 142 ff.)

Für den objektiven Beobachter Enobarbus ist Kleopatra kein Problem des 'cunning past man's thought'; ihre innere Triebfeder ist vielmehr mit 'the finest part of pure love'[12] identisch. Schon an anderem Orte wurde darauf hingewiesen, daß die Liebe das Sub-

10) Ähnlich schon John Middleton Murry über Kleopatras Wahrtraum als "the ecstasy of Cleopatra's imaginative dream" (a. a. O. S. 355).

11) „Aus ihnen (Ant. u. Kleop.-V.) selbst entsteht keinerlei Problematik. Sie sind im Grunde völlig unproblematisch." R. Binder, a. a. O. S. 88.

12) Über die Deutung des 'pure' s. S. 54, Anm. 9.

strat (passions = dispositions or affections ruling the mind — Alex. Schm.) sei, das Kleopatras Trink- und Spielleidenschaft zugrundeliege.[13] Als charakteristisches Beispiel für die zur Aufhebung der Individuation drängenden, ineinander verwobenen Sphären von Liebe, Rausch und Spiel kann das II, 5, 18 ff. von Kleopatra in Erinnerung gebrachte Erlebnis gelten:

Cleo. 'That time — O times! —
I laugh'd him out of patience; and that night
I laugh'd him into patience: and next morn,
Ere the ninth hour, I drunk him to his bed;
Then put my tires and mantles on him, whilst
I wore his sword Philippan.'

Diese Situation gibt also bezeichnenderweise die stärkere dionysische Seinsmächtigkeit der „Aegypterin" gegenüber dem 'Herculean Roman' zu verstehen (beachte besonders die letzte Erhöhung des Kontrastes durch Einführung des Schwertes, mit dem Antonius bei Philippi über die Caesarmörder siegte).

Was aber das tiefste Kriterium des Dionysischen ist, das hat Fr. Nietzsche in Anlehnung an Schopenhauer zu Recht hervorgehoben als das „Zerbrechen des principii individuationis": „Wenn wir zu diesem Grausen (das der Mensch erleidet, wenn der Satz vom Grunde durchbrochen wird — V.) die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so tun wir einen Blick in das Wesen des Dionysischen, das uns am nächsten noch durch die Analogie des Rausches gebracht wird."[14]

Noch bedeutsamer ist die Dialektik der drei Individuationsekstasen Liebe — Imagination — Tod.[15] Dafür hat das vorige Kapitel schon freizulegen versucht, daß Kleopatra in den einzelnen Situationen gleichursprünglich vom Tode wie von der Liebe getragen wird, daß der Tod einen Stoff ('mettle') in sich birgt, der

---

13) Seite 28.

14) Die Geburt der Tragödie. Antonius fordert mehrfach auf zum Rausche, um in dionysischer Selbstvergessenheit und Entpersönlichung unterzutauchen, z. B.:

Ant. 'Come, let's all take hands,
Till that the conquering wine hath steep'd our sense
In soft and delicate Lethe' (II, 7, 104 ff.)—
'Let's to supper, come,
And drown consideration'. (IV, 2, Schluß)

15) Vgl. 'Sparkenbroke' von Charles Morgan, wo die Imagination vom Tode und die Ekstase der Liebe in derselben Tiefe gründen. Als die drei Phänomene, welche ihn am tiefsten ergriffen, sprach M. einmal G. Moore gegenüber „Kunst, Liebe und Tod" an. Vgl. E. Th. Sehrt, Charles Morgans Begriff vom Wesen der Kunst. G. R. M. 1938, S. 433.

irgend einen Liebeseinfluß auf sie ausübt (I, 2, 139 ff.), daß Liebesleere für sie mit Daseinsleere (= Todesnähe) identisch, und in innerlich entsprechender Folge ihr Tod ein großes Liebeserlebnis ist, welches sie wieder an den Cydnus bringt.[16] Die sich steigernde Dialektik, welche die Begegnung einer einmaligen Kleopatra mit einem einmaligen 'Herculean Roman' aus sich erzeugt, ist es, auf Grund deren beim Tode des Antonius eine Spannung in Kleopatra zurückbleibt, aus der sich für sie eine Daseinsminderung ergibt; ihre Leidenschaft bricht um über die Bereitschaft zum Tode zur Leidenschaft zum Tode, die für sie mit ersterer identisch ist und noch gesteigert wird durch die Kraft der 'imagination'. Diese ist es, die ihr Antoniuserlebnis im Diesseits verdichtet und ihren steten Drang nach Aufhebung der Individuation erfüllt ('I am fire and air').[17] In dieser Situation erlebt sie den Tod in der Synthese eines Imaginations- und Liebeserlebnisses. Die innere Verwandtschaft von Imagination und Liebe beruht darauf, daß beide in Erlebnissen gründen, deren integrierende Bestandteile Anschauung, Gefühl und Wille sind, die sich durch ihre Naturnähe auszeichnen.[18] So läßt sich eindeutig zeigen, daß alle Individuationsekstasen in dem Substrat der Liebesleidenschaft gründen.

Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen dem Gang der Handlung und der Problemgestaltung ist indirekt schon die Grundaussage geschehen durch die Analyse in Kapitel 3, deren Ergebnis es war, daß ein wirklicher Verrat Kleopatras sich nirgends greifbar machen läßt. Aber es zeigte sich Kleopatra in allen Situationen als 'boggler', eingehüllt in eine nie durchbrochene aequivoke Atmosphäre, und die Analyse als solche konnte abgeschlossen werden mit dem Satze: „Kleopatra erreicht überhaupt erst den Höhepunkt ihrer Aequivokation im totalen Anderssein von Denken und Tun in ihrer Todessituation" (S. 24). An diese ausgezeichnete Situation sei im besonderen angeknüpft, da die Shakespearekritik sie immer wieder als Ausgangspunkt nahm zu einer „Idealisierung" Kleopatras.

Das Problem, das in seiner ganzen Mächtigkeit hier durchblickt, ist das Problem der Dialektik zwischen Gedachtem und Tun, die

16) Ohne Sh.'s vollzogene Problemgestaltung zu erfassen, kommt schon W. Traub zu der Konstatierung „Der Tod als höchster Liebesgenuß; a. a. O. S. 34.

17) Vgl. W. Rehm a. a. O. S. 237: „Man ahnt (im Barock—V.) die Verwandtschaft von Liebe und Tod, von Todesliebe und Liebestod, daß sie beide auflösen und entpersönlichen; aber erst die Romantik spürt bewußt die geheimnisvolle Einheit, will das Irrationale rational erfassen und tut den kühnen Schritt zur völligen Gleichsetzung und Vertauschung von Liebe und Tod" (gesp. v. V.).

18) Vgl. M. Deutschbein, Das Wiesen des Romantischen, passim.

Frage: wann ist Dasein überhaupt »wirklich«? Wirklich wird der jeweilige Mensch nur durch das Wagnis, sich zur eigenen Möglichkeit zu bekennen, indem er das Erkannte durch die Entscheidung vollzieht: „Die Wirklichkeit besteht nicht in der äußeren Handlung, sondern in einem Vorgang, in welchem das Individuum die Möglichkeit aufhebt und sich mit dem Gedanken identifiziert, um darin zu existieren."[19]

Wohl hat Kleopatra in ihrer Leidenschaft die höchstmögliche Idee vom Tode:

Cleo. 'what's brave, what's noble,
Let's do it after the high Roman fashion,
And make death proud to take us'; (IV, 15, 86 ff.)

aber die Art und Weise, in der sie die ihr von der Leidenschaft eingegebene Idee zu verwirklichen sucht, offenbart sich einhellig in ihrer Beziehung zu Kleopatras einheitlichem Grunde: sie versucht 'conclusions infinite of easy ways to die' (V, 2, 353 f.), empfängt die Schlange, die nach ihren Worten 'kills and pains not' (V, 2, 243) und erlebt im Vorgefühl imaginierter Folge den Tod in grenzenloser Ferne von so etwas wie »Opfer«.[20] Die Kraft ihrer Imagination hat auf den Gehalt ihres Todes keinen wesensmäßig, sondern ästhetisch erhöhenden Einfluß.[21]

Der Auslegung Kleopatras in den letzten beiden Akten als „Idealfigur wie die Imogen oder Desdemona" ist das totale Anderssein von Idee und Existenz in der entscheidenden Situation, d. h. im Tode, verdeckt geblieben. Sie stirbt ja nicht aus freier Entschlossenheit für Antonius, sondern aus immanenter Notwendigkeit — auf Grund ihrer Daseinsminderung — stirbt sie zu Antonius hin,[22] und zwar auf die ihrem Wesen entsprechende Weise, die sie nach zahllosen Bemühungen ausfindig gemacht hat, um noch im Tode auszusehen

19) S. Kierkegaard VII, 37 (gesp. v. V.) u. VII, 13: „Wirklichkeit ist das inter-esse zwischen Sein und Denken."

20) Vgl. MacCallum, S. 438: "And she does not depart quite in the high Roman fashion. She has studied to make her passage easy, and has taken all measures that may enable her to liken the stroke of death to a lover's pinch and the biting of the asp to the suckling of a habe . . ." Vgl. hierzu Macbeth I, 4, 8 ff.:

Mel. 'he (Cawdor) died
As one that had been studied in his death', etc.

21) Dieser wesentliche Unterschied bleibt auch völlig verdeckt bei einem der neuesten Deutungsversuche: „Ihr ganzes Gebahren im Tode ist römisch, gehalten männlich, nicht leidenschaftlich exaltiert wie das der Geliebten Cleopatra." E. Buck, Cleopatra, eine Charakterdeutung. Sh. Jb. LXXIV 1938, S. 121.

22) Nach E. Buck bestimmt „das politische Moment" ihren Tod! (a. a. O. S. 120).

'like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace'. (Okt. V, 2, 344 ff.)

Ihr Tod ist nicht „heldenhaft", weil er in nichts als ein Opfer ausgemacht werden kann, Opfer aber Kriterium wäre, um von heldisch überhaupt sprechen zu können;[23] sie vollzieht auf Grund ihrer inneren Problemgeschlossenheit nirgends den Sprung in die offenbare Wirklichkeit, für die wahrer Liebestod zugleich wahrer Opfertod ist, sondern sie bleibt in dem dämonisch-anziehenden Dunkel, das der reinen Leidenschaft eigentümlich ist.[24] Während so Kleopatra keine „heldische Seelengröße" (Traub) zeigt, so ist ihr Tod andererseits ebensowenig eine „Sterbekomödie" (Kreyssig), weil eine Durchgängigkeit von Problemgestaltung bündig freigelegt werden kann, nach der ihre letzte Tat zwangsläufig nur alle früheren Taten in sich verdichtet. Nach vorstehenden Ausführungen kann die Auslegung der Todessituation nur, wie folgt, geschehen: in ihrer Todessituation wirkt Kleopatra verklärt durch die Kraft naturverbundener Imagination, nicht zu einer erhöhteren Form des Seins hin, sondern, um als Folie zu dienen, damit sie in ihrem früheren Sein nur desto wesentlicher wird. Und so zeigt sich Kleopatra mit Folgenotwendigkeit durchgängig als ein Problem der totalen Verschlossenheit gegenüber der Realisierung von Werten.[25]

---

23) „Shakespeare hat den Selbstmord Cleopatras heldenhaft dargestellt." F. Eisinger, D. Problem d. Selbstmordes i. d. Lit. d. engl. Renaiss. Diss. 1926, S. 106 (gesp. v. E.). Hier sowohl wie bei H. Daffner, Der Selbstmord bei Sh., Sh. Jb. 1928, S. 125 f., ist Kleopatras Tod als Problemgestaltung überhaupt verdeckt geblieben. Nur Stoffsammlung ist die Diss. von E. Naujocks, Gestaltung u. Auffassung d. Todes bei Sh., Berlin 1916.

24) Vgl. K. Jaspers, Metaphys. S. 104: „Die Leidenschaft bleibt ursprünglich unklar. Die Unklarheit ist ihre Qual, aber auch Geheimnis, das hinausliegt über allen Reiz des Verbotenen und Verhüllten." Wohl zu unterscheiden von dem Getriebensein durch reine Leidenschaft ist das Getragensein durch eine wertbezogene Leidenschaft, die überhaupt erst Grund ist für die Verwirklichung letzter Werte. Für diese Leidenschaft, die sich innerhalb von Zeit vollendet, gilt Kierkegaards Satz: „Wer nicht eine unendliche Leidenschaft hat, ist nicht ideal" (III 104).

25) Verschlossenheit — eine fruchtbare Kierkegaardsche Situationsbezeichnung — ist charakteristisch für Shakespeares Helden in den Barocktragödien: Den großen Menschen führen große Tat und starke Leidenschaft dicht an die Grenze seiner Existenz (vgl. Longinus, Über das Erhabene, Kap. 38: *τὰ ἐγγὺς ἐκστάσεως ἔργα καὶ πάθη.*). Hierin gründet seine Bedrohung, indem er sich leichter als der gewöhnliche Mensch irgend einer Dialektik gegenüber verschlossen zeigt, in die ihn eine dämonische Situation wirft (vgl. Goethe: je höher ein Mensch, desto mehr steht er unter dem Einfluß der Dömonen. Gespr. m. Eckerm. 24. III. 1829, 8. III. u. 30. III. 1831). So erliegt Antonius der Verschlossenheit gegen die Lebenswahrheit, daß 'things outward (»Welt«) Do draw the inward quality (Goethes »Daimon«) after them, To suffer all alike' (III, 13, 31 ff.). Und so

Auch hier wieder enthüllen die antithetischen Deutungen — über ihre bloße Möglichkeit hinaus —, daß die intuitive Gewißheit der Richtigkeit jeder einzelnen Auslegung ihres objektiven Charakters entbehrt, indem sie nicht eingedrungen sind in Kleopatras Dialektik der Leidenschaft, die sich diesseits jeglicher Dialektik der Wertwelt bewegt.[26] Den letzten Grund für den Widerspruch in den Auslegungen gilt es im nächsten Kapitel zu entwickeln.

Kierkegaard: „Das Dämonische ist das Verschlossene und das unfreiwillig Offenbare" (V, 122). Othello, der in seiner Verschlossenheit der 'divinity of hell' des Jago erliegt, führt die Dialektik des großen Menschen auf das Fatum selbst zurück:

'Yet, 'tis the plague of great ones;
Prerogatived are they less than the base;
'Tis destiny unshunnable, like death'. (III, 3, 274 ff.)

26) Nach J. Volkelt, Gewißheit und Wahrheit, 1918, S. 450, läßt sich der Wesenscharakter der intuitiven Gewißheit aussprechen als „Synthese eines sachlichen und eines persönlichen Faktors". Die vier Grundwerte, welche die intuitive Gewißheit vermitteln kann, sind das Wahre, das Gute, das Schöne und das Heilige.

Sechstes Kapitel

Sein, Soll und Zeit

„Der tiefste Gegensatz aber, Ursprung aller andern Gegensätze, ist der von Sein und Soll." [1] Der Mensch, den Kierkegaard als eine Synthese aus Endlichem und Unendlichem kennzeichnet (VIII, 10), ruht entsprechend im Sein, von wo aus er immer wieder vorstößt, um sich im Soll zu verwirklichen. Im Soll wurzeln die Werte, durch es wird das bloße Dasein überhaupt erst werthaft, zum eigentlichen Dasein, wie es durch das Sein wesenhaft wird. Wie aber das Wesen das verwirklichte Sein ist, so die Werte das verwirklichte Soll.[2] Verwirklichung von Wesen und Soll aber kann sich nur vollziehen innerhalb von Zeit. Indem innerhalb von Zeit sich im bloßen Dasein das Soll verwirklicht, erhebt sich der Mensch zu eigentlichem Dasein, das sich innerhalb von Zeit (Zeit im absoluten Sinne = Shakespeares 'Time') in seiner Zeit (seine ihm zwischen Geburt und Tod zugemessene Lebensspanne = Shakespeares 'the time')[3] erfüllt und zugleich vollendet. Damit wird Zeit in doppeltem Sinne zum ursprünglichsten der das Dasein bestimmenden Faktoren, und weil eben im Problem der Zeit das Gesamtproblem eines Phänomens in nuce verhaftet ist und offenbar wird, sind Aussagen über ein Verhältnis zur Zeit unter allen möglichen die ausgezeichnetsten, denn in ihnen wird die Situation gegenüber der Realisierung von Werten zugleich mit sichtbar.

Wenn aber für Kleopatra auf Grund des bisherigen Entwurfes nach ihrem Verhältnis zur Zeit gefragt wird, so zeigt sich das Problem der Zeit überhaupt erst im Horizonte eines anderen: des principii individuationis. Kleopatra erlebt nicht »Zeit«, sondern sie erlebt und — was dasselbe ist — erleidet statt ihrer die Qual der Individuation. Diese Qual treibt sie immer wieder in das Mysterium der der jeweiligen Situation entsprechenden Individuationsekstase, an deren Rande ihr erst so etwas wie Zeit auftaucht als mechanisch-rationaler Ablauf der einander folgenden Individuationsleeren. Mit der Leere in der Individuation erscheint ihr zugleich die Leere der Zeit; die bloße Abwesenheit des Antonius erzeugt für sie eine

1) M. Wundt, Ewigkeit u. Endlichkeit, 1937, S. 219 (Gesp. v. V.).
2) Ders. S. 163 f.
3) Vgl. allgem. M. Deutschbein, Macbeth IV, Das existenzielle Problem, besonders S. 70, u. W. Azzalino, the time und time bei Shakespeare. Neuphilol. Monatsschr., März 1939, S. 96 ff.

'great gap of time' (I, 5, 3 ff.), die sie dementsprechend „ausschlafen" will. In dieser Situation des Seins im Nullpunkte wendet sich Kleopatra, wie gezeigt wurde (vgl. S. 29 f.), folgerichtig niedrigster erotischer Phantasie und letztlich in Erotik gründendem Spiel zu — Phänomene, die Shakespeare in einzigartiger Weise in strikter Bündigkeit einmalig in Kleopatra untrennbar miteinander verquickt hat. Oder sie fängt sich auf in der E r i n n e r u n g an die Bewegungsakte, welche sie zur Aufhebung ihrer Individuation führten:

> Cleo. 'That time — O times! —
> I laugh'd him out of patience; and that night
> I laugh'd him into patience: and next morn,
> Ere the ninth hour, I drunk him to his bed; etc. (II, 5, 18 ff).

Wenn irgendwie wirklich sein heißt, gegenwärtig da sein (Kierkegaard), so ist Kleopatra das Paradox, das von sich aus im höchsten Maße d a ist, wenn es aus der Individuation in der Ekstase aufgegangen ist. Im ursprünglichen Außersichsein e r f ü l l t s i c h Kleopatras Zeitlichkeit; ihre im ursprünglichen Außersichsein sich zeitigende „Gegenwart" ist nicht nur mit ihrer Zeitlichkeit, sondern auch mit ihrer Ewigkeit identisch:

> Cleo. 'Eternity was in our lips and eyes,
> Bliss in our brows' bent; none our parts so poor,
> But was a race of heaven.' (I, 3, 35 ff.)

Nur die derart erfüllt werdende Zeitlichkeit ist es, die sie bereit macht zum 'I am again for Cydnus' (V, 2, 227), und ihre letzte Furcht in dieser Zeitlichkeit ist die, daß die vor ihr dahingeschiedene Gespielin in jener anderen Zeitlichkeit von Antonius jenen Kuß empfangen könnte, 'Which is my heaven to have' (V, 2, 300 ff.), wodurch sie „eine Ewigkeit" verlieren würde. Von dieser Situation aus versteht sich Kleopatras Ende als ihre letzte Vollendung im Diesseits, indem es sich in einer Verdichtung aller möglichen Ekstasen zu einem undifferenzierbaren Einheitserlebnis von Imagination — Liebe — Rausch — Tod außerhalb, genauer diesseits von Zeit vollzieht im Vorgefühl des jenseitigen Cydnus, an dem kein Zwang der Notwendigkeit sie wieder von ihrem Antonius trennen wird — die Aufhebung des Individuations- und damit des Zeitproblems.

Der tiefste Gegensatz zu diesem ewigen Verfließen im Allgemeinen wäre die in letzter Einsamkeit von organischem Zeitbewußtsein getragene Individuation, die sich als solche als etwas Absolutes nicht nur erfährt, sondern auch w i l l. Als solch ein Absolutes findet sich das Selbst vor in der Einsamkeit des Gewissens und der Einsamkeit des Todes, die es in Vereinzelung schlechthin führen. Diese individuellste I n n e r l i c h k e i t, die im Ruf des Gewissens und in der Situation des Todes erfahren wird, liegt jenseits von Kleopatras äußerster Möglichkeit; wie sie keinen „Tod stirbt", sondern nur „ein

Ende nimmt" im Diesseits, so bringt sie auch keine Konfliktslage ihrem „Selbst" im Gewissen gegenüber, weil Gewissenseinsamkeit sich je nur zeitigt als innerer Haltepunkt in der Lebensbahn einer von organisch-rhythmischem Zeiterleben durchdrungenen Existenz.[4] Und so ist es keine aus tiefinnerem Zweifel an der Berechtigung des Selbstmordes geborene Frage, sondern nur eine rein rhetorische, wenn sie nach Antons Tode ausruft:

Cleo. 'then is it sin
To rush into the secret house of death,
Ere death dare come to us?' (IV, 15, 80 ff.)

Und Kleopatras dauernder innerer „Zustand" projiziert sich in seiner kritischen Situation kurz vorher bei Antons Tode einhellig nach außen, indem sie in dieser entscheidenden Wende nach dem letzten Worte des Römers indirekt sich selbst offenbart:

Cleo. 'Noblest of men, woo't die?
Hast thou no care of me? Shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty?' (IV, 15, 59 ff.)

Bisher war für sie die Welt nur mittelbar da über die Schau der Leidenschaft; jetzt, da deren Möglichkeit entfällt, taucht ihr in der Sorge erstmalig die Welt als etwas unmittelbar Absolutes auf, das folgerichtig sofort entwertet wird: nichts kann ihr die Einsamkeit der Individuation, die entschlossen das Äußerste wagt, gelten — aber alles die Entschlossenheit der reinen Leidenschaft. Nirgends wird für Kleopatra das Will mit einem Soll identisch, es ist immer nur ein Muß. Die Spannung zwischen eigenem Muß und dem notwendigen Verlaufe des Ganzen, an dem sie scheitert, erfüllt sie mit 'Immortal longings', die mit ihren leidenschaftlichsten Erlebnissen im Diesseits identisch sind. Sie bleibt sozusagen selbst über ihr Ende hinaus eine ewige Geburt zum ursprünglichen Außersichsein in der Ekstase, für die keine Spannung zwischen Sein und Soll existiert. Mit dem Soll fehlt einerseits die sittliche Schuld, die das Gewissen als das Subjektivste und Objektivste zugleich (Kierkegaard) spricht[5], und andererseits auch die tragische Schuld, die ein dramatischer Charakter auf sich lädt durch die im Handeln vollzogene Lösung der Spannung

4) Über den allgemeinen Zusammenhang von organischer Zeit und Gewissen vgl. M. Deutschbein a. a. O. Kap. 15. Vgl. auch R. Binder, a. a. O.: auf der Antonius-Kleopatraachse „herrscht nicht die Kontinuität des aus vielen kleinen, auch unbedeutenden Augenblicken sich konstituierenden zeitlichen Ablaufs, hier herrscht im Grunde Zeitlosigkeit ... Wo das Gefühl für das organische, in der Zeit verankerte Tun fehlt, da fehlt auch das Gewissen, die innere Verantwortlichkeit". Nie stellen Antonius und Kleopatra „die Gewissensfrage an sich selbst" (S. 87 f. u. 76).

5) „Alle Gewissenserfahrungen und -auslegungen sind darin einig, daß die »Stimme« des Gewissens irgendwie von »Schuld« spricht." M. Heidegger, Sein u. Zeit, 1. Hälfte 1931 [3], S. 279 f.

zwischen prätendiertem Eigenwillen und Notwendigkeit, die zwangsläufig zu tragischem Untergang führt. Tragischer Untergang aber ist wesentliches Kriterium des Tragischen überhaupt.[6] Kleopatras Ende als solches i s t weder Untergang noch tragisch; wohl aber entsteht, weil an dem Ernst ihrer unendlichen Leidenschaft, auch wenn sie allein Auswirkung des reinen Muß ist, nicht gezweifelt werden kann, der Eindruck des Tragischen, der durch die Wirkung der Imagination vertieft wird: damit ist ein offenbares Anzeichen des Dämonischen gegeben, das gerade an dem eigenartig-schillernden »Zwischen« seine dialektische Tiefe verrät.[7]

Nirgends zeigt sich die Transzendenz in dem dämonischen Bereich des wertfreien Seins so aufleuchtend wie an den Worten, mit denen Enobarbus — geradezu thematisch — Kleopatras Wesen zu enthüllen versucht:

> Eno. 'Age cannot wither her, nor custom stale
> Her infinite variety: other women cloy
> The appetites they feed: but she makes hungry
> Where most she satisfies; for vilest things
> Become themselves in her, that the holy priests
> Bless her when she is riggish.' (II, 2, 235 ff.)

Für die unendliche Fülle ihres Seins trifft das Wertweltparadox aus „Macbeth", 'Fair is foul, and foul is fair' (I, 1, 10), in erhöhtem Maße zu: der Segen der höchsten für die unterste Sphäre. Hier liegt gewissermaßen die Idee einer höheren Einheit in der Seins- und Wertwelt zugrunde, in der die Gegensätze als identisch aufgehoben sind. Nach der Entfaltung dieser transzendenten Einheit zur Mannigfaltigkeit des Seins verwirklicht sie ihr Wesen a u ß e r h a l b des Soll als Äquivokation, die sich als eine primäre Qualität auf keine ursprünglichere zurückführen und als totale Indifferenz gegenüber dem Gelten von Werten auslegen läßt.

Da nun Kleopatras verwirklichtes Sein, d. h. ihr Wesen, die Äquivokation ist (vgl. Kap. 3), so kann jede Anwendung einer Kategorie

---

6) Vgl. L. Ziegler, Zur Metaphysik des Tragischen, 1902, S. 42: „Wenn aus diesen wenigen Andeutungen die hohe Bedeutung der Todesauffassung schon ganz allgemein für das Leben hervorgeht, so ist das Verständnis des Tragischen noch in ganz anderem Sinne von dem Verständnis des Todes abhängig." Klar erkannt wird das für Kleopatras Tod von G. Wilson Knight, der in The Imperial Theme, London 1931, mit seiner von ihm als 'Imaginative Interpretation' bezeichneten Methode zu dem Ergebnis kommt: in Ant. u. Kleop. "as never elsewhere in Shakespeare, there is finally no suggestion of tragic pain", denn "Cleopatra's dying is a soft melting, a dissolving, a blending of essence with essence" (S. 322 u. 239).

7) Vgl. auch Goethes Wort am 8. III. 1831 zu Eckerm. über „das Dämonische . . ., das jede Leidenschaft zu begleiten pflegt und in der Liebe sein eigentliches Element findet".

der Wertwelt auf Kleopatra immer wieder in Frage gestellt werden;[8] jedes 'fair' impliziert ein 'foul' und umgekehrt, eben weil sie sich nur als ein Problem des Seins erhellen läßt, in welchem Bereich sich ihre innere Einheit als Problemeinheit zu erkennen gibt.[9] Und so ist die Problemeinheit Kleopatra, die allein auf den Bereich des Seins sich beschränkt, Auslegung in dramatischer Gestaltung für das eigentümliche Hamletwort II, 2, 257 ff.:

> Haml. 'there is
> nothing either good or bad, but thinking makes
> it so;' .....

Solange ein Etwas bloß in der Sphäre des Seins bleibt, existiert für es weder Gut noch Böse, die erst Folge geistig-seelischer Prozesse sind, hinter denen mehr oder minder bewußt das Soll steht.[10]

Zusammenfassend gilt für Kleopatra die Grundaussage: Die 'infinite variety' Kleopatra ist ein verklärtes 'Image' der Äquivokation des Raumhaft-Zeitlosen der Fülle der Erscheinungen des Seins, in das sie immer wieder zurückzukehren versucht in ihrem dauernden Unterwegssein nach der der jeweiligen Situation entsprechenden Ekstase zur Überwindung ihrer Individuation, um sich zu vollenden in der Tiefe der Leidenschaftlichkeit, die als

---

8) „Ein wichtiges Kriterium unterscheidet also ‚Antonius und Cleopatra' grundsätzlich von den meisten der Shakespeare-Tragödien: das Fehlen des psychisch-ethischen Konfliktes." R. Binder a. a. O. S. 93.

9) Dieses ist zugleich der Grund, weshalb 'Kleopatra diesseits von der durch Sh. wiederholt gestalteten Antithetik love — lust existiert, die in 'Venus and Adonis' charakteristisch kontrastiert werden; vgl. V. 799 ff.:

> 'Love comforteth like sunshine after rain,
> But Lust's effect is tempest after sun;
> Love's gentle spring doth always fresh remain,
> Lust's winter comes ere summer half be done;
> Love surfeits not, Lust like a glutton dies;
> Love is all truth, Lust full of forged lies.'

Entsprechend kann in Enobarbus' Aussage über Kleopatra, daß 'her passions are made of nothing but the finest part of pure love' das 'pure love' nur ausgelegt werden als „rein naturhafte Liebe diesseits vom Soll".

10) Entsprechend expliziert sich das Wesen des Menschen, der unter dem Gesetz des Soll steht, nach einem Wort aus dem mit dem Hamlet gleichzeitigen 'All's Well' nach folgender Sicht:

> First Lord. 'The web of our life is of a mingled yarn,
> good and ill together'. (IV, 3, 72 f.)

Während hiernach also das Wesen des Menschen sich auszeichnet durch das »Nebeneinander« der Wertgegensätze (complexio oppositorum), gilt für Kleopatra das »Ineinander« und damit die Identität der Wertgegensätze (coincidentia oppositorum).

solche ihrem Wesen nach notwendig unklar bleiben muß.

Und so erscheint Kleopatra als Inkarnation der Naturgöttin Isis, deren Kleidung sie symbolhaft annimmt (III, 6, 16 ff.). Was nämlich die Kleidung der Isis besagen soll, hat Plutarch in „Isis und Osiris" überliefert: "As to the sacred Vestments, that of Isis is partly party-coloured, and of different Hues; for her Power is about Matter, which becomes every thing, and receives every thing, as Light, Darkness, Day, Night, Fire, Water, Life, Death, Beginning and Ending; ..." [11]

Die unsichtbare metaphysische Fügung dieser Gegensätze ist aber schon nach der Lehre des Heraklit stärker als jedwede durch unsere Sinne erfaßbare Fügung [12]: »Isis« ist der transzendierende Ausdruck für jene unsichtbare metaphysische Einheit, in welcher der antithetische Bereich des polaren Seins der Natur aufgehoben ist. Und so ist Kleopatra, die nach Plutarch — Vita Ant. Kap. 54 — „die neue Isis genannt wurde" und in all ihren antithetischen Bewegungen innerhalb der Seinsdialektik verschlossen bleibt und auf Grund ihrer Problemgeschlossenheit keinen Durchbruch zum Soll vollzieht, zugleich ein verklärtes 'Image' der Isis [13], und als solches verwirklicht sie ihre Einheit — scheinbar paradox — als eine 'infinite variety', die sich von der Transzendenz her als unmittelbarste, d. h. nur vom Sein getragene Problemeinheit explizieren läßt, die — dialektisch entsprechend — am wesentlichsten wird in den Situationen, in denen wertfreies transzendentales Erlebnis ihre Zeitleere überbrückt. Von dieser Perspektive aus liegt Kleopatras Tod weit hinaus über die an sich allgemeine Bedeutsamkeit des Todes, indem sein transzendentales Erleben in der Identität ihrer wesentlichen Seinssphäre Liebe — Imagination — Rausch — Tod als höchstmögliche Annäherung an die Transzendenz des polaren Seins selbst sich offenbart.

Für die hier entwickelte Sicht ergibt sich noch ein weiteres: Kleopatras äquivokes Verhalten gegenüber Antonius und ihre äquivoke Verknüpfung mit dem Handlungsgeschehen manifestieren sich als unmittelbare Folge ihrer nur im Sein verankerten Problemeinheit. Sie ist nicht „treulos". Und so konnte tatsächlich im Kapitel 3 keine Situation als Treulosigkeit Kleopatras hervorgehoben werden; vielmehr wurde jedes klare Urteil letzthin »in der Schwebe gehalten«, und gerade darin zeigt sich die eigentümliche Wirkung der Äquivo-

11) a. a. O. S. 140 f.

12) H. Diels, Fragmente der Vorsokratiker, Bd. I, 1934 [5]. Identität der Gegensätze frg. 67; frg. 54: *ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων*, auf deutsch: unsichtbare Fügung ist stärker als jede andere sichtbare, d. h. die metaphysische Einheit der Gegensätze ist stärker als jede andere Einheit, die durch unsere Sinne erfaßt werden kann (Capelle).

13) Über Sh.'s Kenntnis von Isis und Osiris s. S. 15 f., Anm. 8.

kation auf die Urteilskategorien der Wertwelt: das 'plot' dokumentiert sich als ausgezeichnete Folie der Problemeinheit, indem es Kleopatras als Äquivokation verwirklichtes Wesen besonders hervortreten und jeden Versuch notwendig unecht scheitern läßt, Kleopatra in Beziehung zur Wertwelt zu bringen.[14]

Ohne die hier entwickelten Fragen in ihrer eigentlichen Dialektik zu analysieren, kommt E. Dowden in einem Gesamturteil auf die Unmöglichkeit einer etwaigen Wertung zu sprechen: "She ist neither faithful to him nor faithless; in her complex nature, beneath each fold or layer of sincerity, lies one of insincerity, and we cannot tell which is the last and innermost." [15] Noch deutlicher zeigt sich in MacCallums Ergebnis die fehlende Spannung zwischen Sein und Soll in Kleopatra: "She is all life and movement, and never the same, so that we are dazzled and bewildered, and too dizzy to measure her by any fixed standard." [16] Das von uns Hervorgehobene ist Ausdruck für Kleopatras unaufhörliches Vergehen in der Zeit, dem kein Wert Dauer und Bestehen in der Zeit zu verleihen vermag, und so sind in Kleopatra in dichterischer Verklärung Sein, Soll und Zeit punktförmig zusammengedrängt.

Das dergestalt ausgelegte Zeit- und Existenzproblem findet sein verdichtetes, konkretes Äquivalent in der oft als Analogie herangezogenen Doppelzeile aus Sonett 129:

'A bliss in proof, and prov'd, a very woe;
Before, a joy propos'd; behind, a dream.'

---

14) Letzteres ist L. L. Schückings Hauptfehlgriff bei der Auslegung der Seleukusszene. Die Diskrepanz zwischen der „Idealfigur" Kleopatra und ihrem Verhalten in dieser Szene führt Sch. daher auf einen „Zwiespalt zwischen Charakter und Handlung" zurück (vgl. S. 22, Anm. 23). Wie jedoch dargelegt wurde, verwandelt sich Kleopatra nicht auf Grund von „moralischen Geißelhieben" plötzlich in eine „Idealfigur"; ihr Wutausbruch gegen Seleukus ist daher durchaus innerhalb des Ganzen ein echtes Element, das treffend ihre charakteristische unmittelbare Grundsituation offenbart. Daß an Kleopatras Entschlossenheit zum Tode auf Grund der Seleukusszene nicht gezweifelt werden kann, hat Sch. mit Recht hervorgehoben. Im einzelnen aber bleibt in dieser Szene der Sinngehalt ihrer Worte, die Ausdruck gedrängter aequivoker Haltung sind, vor der Analyse verschlossen.

15) Shakespeare, 1901 [13], S. 312.

16) a. a. O. S. 418. Ähnlich G. Wilson Knight, a. a. O. S. 229.

Siebentes Kapitel

Zusammenfassung und Schluß

„Die ästhetische organische Einheit kann sich derart im Unbestimmtheiten halten, daß sie auch für den kritischen Zergliederer ein Unbestimmtes bleibt." Dieser Gedanke J. Volkelts[1] könnte geradezu von Shakespeares Kleopatra her konzipiert worden sein; zeigen sich doch die einzelnen Auslegungen der Kritiker so voll an inneren Widersprüchen, daß sie insgesamt nur ein getreues Spiegelbild Kleopatras selbst sind: "a brilliant antithesis, a compound of contradictions."[2] Aus dieser Situation heraus ergibt sich die Frage, ob der dramatische Charakter Kleopatras vielleicht innerhalb einer bestimmten Problemgeschlossenheit mit innerer Folge bleibt oder, ob sich plötzlich ein unverständlicher Bruch vollzieht und eine ganz andere Gestalt auftaucht, die dann — wiederum unverständlich — einen Rückfall in ihr früheres Wesen zeigt (Seleukusszene). Die Lösung dieser Frage ist zunächst und zu allererst eine Lösung der Frage nach der Methode. Denn, um über bloße Feststellungen und Meinungen hinauszugelangen, bedarf es einer Methode, die der Einzigartigkeit des Gegenstandes selbst entwächst und systematisch durchgeführt wird oder — um mit Hamlet zu reden — 'equivocation will undo us'. Diese Frage nach der Methode ist u. E. gleichbedeutend mit der Frage: wird vom Texte selbst her irgend eine bedeutsame allgemeine Dialektik durchsichtig, die bestimmend über sich hinauswirkt und ihrerseits ihrem Wesen nach in sich spezialisiert und begrifflich festgehalten werden kann?[3]

---

1) System der Ästhetik, I. Bd.², 1927, S. 400.

2) Mrs. Jameson, Characteristics of Women. Vol. II, 1858, S. 122. — Abseits von unserer Problemstellung steht die Frage, wie Kleopatra in das Gesamtdrama eingefügt ist. Während Oskar Walzel in Sh.-Jb. LII, 1916, bes. S. 10 f. u. in Gehalt und Gestalt, S. 291 f., hervorhebt, daß für viele das große Problem die Ausschaltung der Kleopatra aus einem großen Teil der Handlung sei, wofür die „Staatsaktion" in den Vordergrund trete, betont L. Simpson: "The play, in fact, might have been called Cleopatra as appropriately as Hamlet is called Hamlet, or Othello Othello" (Fortn. Rev. CXXIII N. S. 1928, S. 333). Dieser letzten Ansicht muß das Verständnis für Kleopatras Wesen und Verhalten — bes. seit dem Tode Antons — notwendig verschlossen bleiben.

3) Wie V. über die existentielle Analyse zu der Problemeinheit Kleopatras gelangt, kommt R. Binder über den dramatischen Rhythmus zu

Deutlich gibt sich schon beim oberflächlichen Betrachten zu erkennen, daß der Hauptakzent bei Kleopatra auf die zwei gewaltigsten Mächte, Liebe und Tod, fällt, bei denen mehr als bei anderen Problemen des Lebens echte Transzendenz aufbricht. Tieferes Eindringen lehrt an Kleopotras Mysterium der Liebe und des Todes den tieferen Wesensgehalt verstehen und führt zur Aufdeckung der unmittelbaren inneren Verknüpfung von Liebe, Tod, Rausch und Imagination: die ihrem Wesen nach durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösende dämonische Leidenschaft drängt über die möglichen Ekstasen mit dem ihr eigentümlichen Ernst nach Aufhebung ihrer Individuation im Ursprung des Seins, um in ihm überhaupt erst »wirklich« zu werden.[4] Und so offenbart sich das recht explizierte Problem Kleopatra als ein 'Image' des letzten Problems der menschlichen Existenz überhaupt, der Individuation.[5] Jeder Versuch, die von Shakespeare entworfenen Situationen, in denen Kleopatra in für die Literatur einzigartiger Weise in niederster erotischer 'fancy' bzw. gemeinsten Wutausbrüchen wesentlich wird, auf den ordinären Urgrund einer Dirnennatur zurückzuführen, geht daran vorbei, daß hier ein ganz Anderes Gestalt geworden ist. Andererseits ist die im letzten Kapitel hervorgehobene Tatsache, daß Shakespeare Kleopatra in grenzenloser Ferne kontrastiert zur letzten Einsamkeit, die nur im Gewissen und im Tode erfahren wird, das entscheidende Kriterium dafür, daß Kleopatra sich auch nicht plötzlich innerhalb der Wertwelt verwirklicht. Die Schwierigkeit, in der sich entfaltenden „unendlichen Mannigfaltigkeit" als Ausdruck der aequivoken Fülle des Seins, die innere Problemeinheit als solche in den Blick zu bringen, ist Folge der dem Menschen eigentümlichen Werthaltung, durch welche immer wieder ein Soll herangetragen wird, wo durch den Dichter die „innere Wahrheit" einer ganz anderen Problematik, nämlich der Tragödie

---

dem Ergebnis, daß Kleopatra sogar „dem ganzen dramatischen Kunstwerk den Grundcharakter und die Einheit" gibt (a. a. O. S. 103).

4) Wenn Kierkegaard in seinen Ausführungen über den Ernst (V, 145 ff.) das Fehlen jeglichen Ernstes im Menschen als sicheres Kriterium des Dämonischen anspricht, so hat diese Auffassung ihre Dialektik: gerade der unendliche Ernst, mit dem sich die reine Leidenschaft in der Welt vernichtet, ist untrügliches Anzeichen von Dämonie. — Hier sei eine allgemeine Bemerkung angefügt: was gerade Sh. und K. im Innersten verknüpft, ist der tiefe Sinn für die Dialektik des Lebens, d. h. der Sinn für das Existieren in Grenzsituationen.

5) Wie paradox es auch klingen mag — gerade für die in ihrem Wesensgrunde aufgedeckte dramatische Gestalt Kleopatra gilt insbesondere der allgemeine Satz von Goethe: „Betrachtet man aber die Shakespeareschen Stücke genauer, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort." Jub.-Ausg. Bd. XXXVII, Schr. z. Lit. 2. Tl., S. 38.

des S e i n s, in einem großartigen Bilde gestiftet worden ist.[6] Erst das aus der Kontrastwirkung zwischen Sein und Soll erzeugte Fragen über die hier gewagte Wirklichkeit weist uns hin auf die durch Shakespeare ins Werk gesetzte Wahrheit des Seins, welcher der Historiker auf Grund der mangelhaften Ueberlieferung keine lebendige Einheit der Geschichte gegenüberzustellen vermag. Für beide gilt Hölderlins: »unendlicher Deutung voll«; aber das »unendlicher Deutung voll« der Shakespeareschen Kleopatra ist identisch mit der 'infinite variety' »N a t u r« als der in ihrem Anderssein geschauten »I d e e«, die plastisch festgehalten wurde in einem großen »K u n s t w e r k« — nach Shakespeares Wort in: 'a wonderful piece of work' (I, 2, 150 f.).

6) Demgegenüber die Situation des Antonius: in der S p a n n u n g zwischen persönlicher Ehre und politischem Ehrgeiz einerseits und Liebesleidenschaft andererseits erliegt er der letzteren.

Lebenslauf

Ich, Felix Hillemann, wurde geboren am 27. Mai 1914 zu Bremen als Sohn des Lehrers Friedrich Hillemann und seiner Ehefrau Johanne geb. Koch; ich bin evangelischen Glaubens und besitze die deutsche Staatsangehörigkeit. — Nach vierjährigem Besuch der Volksschule besuchte ich ab Ostern 1925 die Deutsche Oberschule meiner Vaterstadt, an der ich nach einjähriger Unterbrechung aus Krankheitsgründen am 9. Februar 1935 das Reifezeugnis erwarb. — Vom W.S. 1935/36 bis W.S. 1936/37 studierte ich in Göttingen, vom S.S. 1937 bis S.S. 1939 in Marburg Englisch, Geschichte und Deutsch.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

in Göttingen: *Barkas, Brandi, Hasenclever, Jacob-Friesen, Kaehler, Kahrstedt, Kees, Klewitz, Müller, Neckel, Neumann, Nohl, Roeder, Schramm, von Soden, Thiersch, Wilde, Wolff;*

in Marburg: *Berger, Dahlmann, M. Deutschbein, Héraucourt, Jaensch, Klein, Krüger, Th. Mayer, Mayne, Mohr, Mommsen, W. Schmidt, Stengel, Taeger.*

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen besten Dank aus, insbesondere Herrn Professor *M. Deutschbein* und Herrn Professor *Taeger*, die mich während meines Studiums stets in liebenswürdigster Weise mit ihrem Rate unterstützten